

THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

Jacques Feyder

Artisan et précurseur du cinéma réaliste poétique ?

Sève, Dimitri

Award date:
2021

Awarding institution:
Université de Namur

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

UNIVERSITÉ DE NAMUR

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Jacques Feyder
Artisan et précurseur
du cinéma réaliste poétique ?

Mémoire de master de spécialisation en
Cultures et Pensées Cinématographiques.

Dimitri SÈVE

PROMOTRICE : Professeur Bénédicte ROCHET (UNamur)
LECTEUR : Professeur Laurent VAN EYNDE (USaint-Louis)

Année académique 2020-2021

Table des matières

Remerciements	iii
Introduction	iv
1 Le cinéma réaliste poétique	1
1.1 Le cinéma français au début des années trente	1
1.2 La reconnaissance du <i>réalisme poétique</i>	5
1.3 L'apport de la littérature	8
1.4 L'influence de l'expressionnisme allemand	9
1.5 Le réalisme poétique face à d'autres courants du cinéma . . .	10
1.6 Définition et éléments constitutifs du réalisme poétique . . .	15
1.6.1 L'esthétique (la technique et la forme)	17
1.6.2 La thématique (le fond)	20
1.7 L'héritage du réalisme poétique	28
2 Jacques Feyder	30
2.1 Eléments bibliographiques et critiques	30
2.2 Eléments annonciateurs du réalisme poétique dans le cinéma muet de Feyder	33
2.2.1 L'ATLANTIDE (1921)	34
2.2.2 CRAINQUEBILLE (1923)	35
2.2.3 VISAGES D'ENFANTS (1925)	36
2.3 Quelques mots sur Charles Spaak	37
3 Le Grand Jeu	39
3.1 Informations techniques	39
3.2 Bref résumé de l'intrigue	40
3.3 Identification de plusieurs éléments constitutifs du réalisme poétique	41
3.3.1 Décor (et accessoires)	41
3.3.2 Le pessimisme	43
3.3.3 Cinéma colonial et l'escapisme	44
3.3.4 Les stéréotypes de genre	46
3.4 Considérations finales	48

4 Pension Mimosas	51
4.1 Informations techniques	51
4.2 Bref résumé de l'intrigue	51
4.3 Identification de plusieurs éléments constitutifs du réalisme poétique	52
4.3.1 Le décor	52
4.3.2 Le pessimisme	54
4.3.3 Les petites gens	55
4.3.4 Les stéréotypes de genre	56
4.4 Considérations finales	58
Conclusions	61
Références	63

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à l'ensemble du corps professoral du Master de spécialisation en Pensées et Cultures cinématographiques, dont je salue ici la passion communicative pour le septième art, qui a fait de chaque cours et chaque séminaire un moment de plaisir et d'érudition. Ces remerciements vont naturellement au premier chef à Madame le Professeur Bénédicte Rochet, pour m'avoir guidé dans le choix de mon mémoire, et m'avoir suggéré d'explorer l'œuvre de Jacques Feyder pour y découvrir ses trésors.

Je remercie également l'ensemble des étudiants du master, rencontrés au cours des années académiques 2019-2020 et 2020-2021. Leur esprit de camaraderie et leur humour ont agrémenté ces deux années de retour sur les bancs de l'université (en présentiel ou pas). En pensant à eux, le titre d'un film de Julien Duvivier me vient à l'esprit : LA BELLE EQUIPE !

Enfin, je veux remercier mes trois filles pour leurs encouragements et le sacrifice de trop nombreuses journées d'activités familiales pour me consacrer à la rédaction de mon mémoire ; et bien entendu je remercie mon épouse Marie-Ange, qui m'a soutenu et conseillé depuis le premier jour de mon inscription au master, et m'a ensuite aidé à présenter ce travail sous format LaTeX pour en améliorer la présentation et donc la lecture.

Introduction

Dans son ouvrage consacré à l'histoire du cinéma français, Jean-Pierre Jeancolas affirme que

Si le cinéma français des années trente est un iceberg, le courant que les contemporains et les historiens ont retenu comme *réaliste* n'en est que l'infime partie émergée. Sous l'eau, c'est le domaine confus de la comédie, du théâtre filmé [...], des adaptations littéraires, des aventures exotiques et coloniales¹.

L'amateur peu éclairé qui a aimé *QUAI DES BRUMES* ou *LE JOUR SE LÈVE* et qui croit connaître le cinéma français des années trente, commet donc une erreur d'appréciation. Il en commet une autre, s'il attribue le qualificatif de *réaliste poétique* à toute réalisation datant de ces années d'avant-guerre... et il en fait une dernière s'il ne s'attarde pas sur l'œuvre de Jacques Feyder pour explorer ce que doit le réalisme poétique au cinéaste français d'origine belge !

Pour notre part, nous avons souhaité répondre à une première question, à la fois simple dans son énoncé, et complexe dans sa réponse : En quoi consiste le cinéma réaliste poétique ? Ensuite, nous avons concentré notre attention sur Jacques Feyder, l'homme et le cinéaste à la carrière protéiforme (du muet au parlant, de Paris à Hollywood, en passant par Berlin) au sujet de qui, ici ou là au détour d'un paragraphe consacré au réalisme poétique, nous avons lu qu'il était à l'origine du genre, sans beaucoup plus d'explications.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous tentons d'apporter un éclairage complet sur la notion de cinéma réaliste poétique. Notre approche est multiple, mais se veut synthétique. Nous proposons, dans une première section, de situer ce cinéma dans son contexte historique. Ensuite, nous abordons l'apparition délicate de l'expression *réalisme poétique* dans la critique (deuxième section), nous nous attardons sur deux sources d'influence de ce cinéma (la littérature et l'expressionnisme allemand en troisième et quatrième section), avant de le confronter à d'autres genres du cinéma français pour mieux en définir les contours (cinquième section). Enfin, notre sixième section propose d'identifier les éléments constitutifs les plus significatifs du

1. Jean-Pierre JEANCOLAS, *Histoire du cinéma français (4e édition)*, Armand Colin, Paris, 2019, page 45.

cinéma réaliste poétique, avant de conclure avec son héritage dans le cinéma d'après-guerre (sixième et septième section).

Dans l'ouvrage le plus récent que nous ayons consulté sur le cinéma français des années trente, l'un des deux auteurs, Philippe Pallin, énonce en ces termes la complexité du sujet : *“le réalisme poétique n'est pas une école, pas même un courant de pensée. Alors [...] on simplifie à l'extrême, et on identifie le réalisme poétique au couple Carné-Prévert ; à... deux films en fait, Le Quai des Brumes et Le Jour se lève².”* L'auteur, qui rappelle que ces deux films datent de 1938 et 1939 indique cependant que *“les prémices, des constantes, des éléments clés étaient apparus bien avant [...] En fait toute la première moitié de la décennie tend à définir, par touches plus ou moins appuyées, une manière de récit et une esthétique totalement novatrices³.”* Pour notre part, nous avons étudié une liste de films pour nous faire notre idée du réalisme poétique et, sur base des travaux historiques et critiques des années trente à aujourd'hui que nous avons consultés, nous avons inclus ou exclu les uns et les autres dans cette catégorie. Cette liste comprend, outre les deux films précités, LE CRIME DE MONSIEUR LANGE, LA BÊTE HUMAINE, LA GRANDE ILLUSION et LA RÈGLE DU JEU de Jean Renoir, LA BANDERA, LA BELLE EQUIPE, PÉPÉ LE MOKO de Julien Duvivier, et bien sûr LE GRAND JEU, PENSION MIMOSAS et LA KERMESSE HÉROÏQUE de Jacques Feyder. Le temps et souvent l'absence de support disponible (DVD ou VOD) nous a manqué pour allonger cette liste. Certains de ces films n'appartiennent pas, selon nous, au réalisme poétique et pour cette raison nous ne les citerons plus, mais il fallait les regarder pour construire notre raisonnement.

Le deuxième chapitre de ce mémoire est consacré à Jacques Feyder et en particulier à ses œuvres qui, dans les années vingt, ont pu constituer les prémices du réalisme qui caractérise son cinéma avant son départ pour l'Amérique, puis son retour en France. Feyder dispose d'une filmographie très importante, mais nous ne disposons malheureusement qu'une toute petite partie de celle-ci. Néanmoins, le visionnage de son immense succès L'ATLANTIDE et de deux autres de ses films, CRAINQUEBILLE et VISAGES D'ENFANTS, permet de dresser les lignes de force d'une œuvre influente sur la suite de la carrière de l'homme de cinéma.

Les deux derniers chapitres abordent successivement LE GRAND JEU et PENSION MIMOSAS. Les deux films, tournés en moins de deux ans, sont généralement rangés dans la catégorie des films réalistes poétiques, mais sans développement et argumentaire exhaustif. À la lumière des enseignements de notre premier chapitre, et à l'appui du deuxième, nous tentons de démontrer l'appartenance de ces deux longs-métrages au réalisme poétique.

2. Philippe PALLIN et Denis ZORNIOTTI, *Une histoire du cinéma français – 1930-1939*, La Madeleine, LettMotif, 2020, page 191.

3. Ibid.

Les conclusions n'étant pas seulement faites pour synthétiser le travail accompli, mais aussi pour ouvrir le débat et dégager de nouvelles pistes de réflexion, nous saisissons cette occasion pour évoquer la possibilité d'un rattachement de *LA KERMESE HÉROÏQUE* au genre du réalisme poétique.

Chapitre 1

Le cinéma réaliste poétique

1.1 Le cinéma français au début des années trente

Avant de s'intéresser à la signification du réalisme poétique et à son empreinte sur le cinéma français, il est nécessaire de faire le point sur les conditions générales de la production cinématographique française au début des années trente. En effet, durant cette période, le cinéma vit plusieurs mutations significatives : l'apparition du parlant, la crise financière (qui se répercute notamment sur les grandes entreprises de production), et enfin l'arrivée de nombreux créateurs allemands fuyant le nazisme. A des degrés divers, ces trois mutations peuvent aider à comprendre l'essor du réalisme poétique.

L'innovation du parlant

En 1929, le cinéma, qui a déjà atteint un niveau élevé en terme de qualité, est ébranlé par l'arrivée du parlant. Les contraintes techniques imposées par la prise de son et les nouvelles possibilités narratives font évoluer le cinéma vers de nouvelles esthétiques et permettent naturellement l'apparition de nouveaux genres. A cet égard, les films musicaux sont sans aucun doute la grande révolution apportée par le parlant.

D'autre part, dans sa thèse *“Esthétique populiste et imaginaire du populaire dans la culture française de l'entre-deux-guerres”*, Matthias Kern fait remarquer que l'arrivée du parlant provoque aussi la formation d'un nouveau style cinématographique français, se distinguant du modèle hollywoodien qui se développe au sein de petites entreprises de production souvent éphémères : *“désormais, le film français insiste sur l'identité française et la plupart des réalisateurs et scénaristes ne cherchent plus à concurrencer les spectacles couteux que le cinéma des États-Unis propose, mais tournent des*

*dramas et comédies situés au milieu de la société.*¹” Le parlant nécessite surtout de mettre en place une nouvelle manière de penser la narration et le récit (le lien entre cinéma et littérature sont plus étroits, comme évoqué plus loin). A cela s’ajoute l’apparition de nouveaux métiers : les professions de dialoguiste et de scénariste n’existaient pas encore au temps du muet ; elles deviennent essentielles avec l’avènement du parlant.

Ces nouvelles professions sont assumées à titre d’activité principale par des écrivains francophones comme Charles Spaak, Henri Jeanson et, surtout, Jacques Prévert au début de la décennie. Ces nouveaux agents prennent au sérieux leur activité et inventent un langage cinématographique qui doit à la fois s’approcher de l’expression quotidienne et transmettre une certaine poésie. Par conséquent, les scénarios que ces dialoguistes écrivent affirment clairement leur proximité avec les démarches littéraires.²

Le parlant conduit aussi à l’apparition de nouveaux réalisateurs et acteurs dont certains vont être associés au développement du réalisme poétique.

L’historien Raymond Chirat traduit bien ce qu’a représenté l’avènement du parlant dans le cinéma français, et l’évolution de celui-ci au cours des années trente :

Le cinéma français a enterré le muet sans fleurs ni couronnes. Il a chanté, il a parlé – un peu trop – il a ri et souvent rigolé, mais on lui a pardonné sa faconde et ses fariboles en raison des interprètes, comédiens brillants qui brûlaient les planches et électrisaient les studios. Ils ont secoué une corne d’abondance le champagne, les friandises et les articles de Paris. Peu à peu la couleur du temps a changé : claire, puis grise, bientôt noire, et le cinéma, bon caméléon, a réagi à son tour. Il a su assimiler les leçons de l’étranger, il a chéri des auteurs qui étaient des poètes, il s’est emparé de mots magiques : réalisme poétique, fantastique social et, derrière ces écharpes, il a poudré les dernières années d’inquiétudes, de transes, d’angoisses, d’obsessions³.

La crise et ses impacts sur la production et le public

Au fil des semaines, la crise boursière de New York de 1929 change doucement de nature : Au départ financière, elle devient économique. D’autre part, elle se propage, aux delà des Etats-Unis, dans le monde entier, donc

1. Matthias KERN, *L’Amour du peuple. Esthétique populiste et imaginaire du populaire dans la culture française de l’entre-deux-guerres*, Thèse de doctorat dirigée par Roswitha Böhm, Technische Universität Dresden et Philippe Roussin, EHESS Paris, page 481.

2. Ibid.

3. Raymond CHIRAT, *Le cinéma français des années 30*, Hatier, collection Bibliothèque du cinéma, Rennes, 1983. page 72.

également en France. Les conséquences de cette crise exceptionnelle se manifestent dans tous les secteurs : économique, social, politique. Par la force des choses, la culture est aussi fortement affectée.

Raymond Chirat souligne les difficultés financières de l'industrie cinématographique française que l'arrivée du parlant a amplifiées. "*Les années folles s'achèvent, les remous des temps difficiles augmentent de violence, atteignent les forteresses cinématographiques*⁴". Afin d'affronter la concurrence de la production étrangère et le nouveau défi technologique du parlant, les firmes cinématographiques ont adopté une stratégie de restructuration nécessitant l'emprunt de sommes importantes auprès des banques. Lorsque survient la crise financière, ces entreprises sont particulièrement déstabilisées. Les firmes Pathé et Gaumont se voient mêlées à des affaires d'escroquerie et courent vers la faillite. L'odeur du soufre et du scandale accompagne cette descente en enfer.

Les conséquences de la crise se manifestent par ailleurs au niveau du contenu des productions cinématographiques. Certes, le cinéma n'a pas attendu le crash boursier de New York pour filmer les ravages de l'argent-roi et la misère sociale et morale qu'il provoque, mais l'ampleur de la crise a un impact incomparable, cependant avec un léger "effet-retard". En effet, comme l'indique René Prédal dans son étude consacrée à l'impact de la crise de 1929 sur le cinéma :

[...] le cinéma a mis, dans l'ensemble, beaucoup de temps pour réagir à la crise. Aussi peut-on dire que les cinémas de la crise de 29 les plus représentatifs sont, aux Etats-Unis celui du Newdeal et, en France, du Front Populaire, c'est-à-dire des films écrits et tournés au moment où sont cherchées des solutions pour l'enrayer. [...] en tout état de cause, il faut attendre que les Français ne croient plus que les solutions à la crise puissent être uniquement d'ordre financier (sauver les banques) ou économiques (sauver les industries) et se persuadent qu'il faut s'attaquer au problème en le prenant par l'autre bout – la situation sociale, les salaires, la durée du travail... – pour que le cinéma entre en jeu⁵.

La concomitance entre ce phénomène et l'apparition du réalisme poétique n'est pas le fruit du hasard.

L'arrivée de créateurs allemands

Fuyant le nazisme à cause de son antisémitisme ou de ses attaques à l'endroit de *l'art dégénéré*, de nombreux artistes issus de la sphère germanique (réalisateurs, décorateurs, acteurs, etc.) débarquent en France dans

4. Op. cit., page 23

5. René PRÉDAL, *Le cinéma et la crise de 29*, Ed. du Cerf, Paris, 2010, page 85

le courant des années trente. Cette immigration va renforcer l'influence du cinéma allemand sur le métier et le public français, alors que le cinéma expressionniste d'Outre-Rhin a déjà puissamment marqué les esprits dans les années vingt. Nous y reviendrons plus loin.

Les goûts du public français

Le cinéma est un passe-temps populaire et plutôt bon marché pendant l'entre-deux guerres. Alors que les matches de boxe et l'entrée au music-hall valent entre 25 et 45 francs, un billet de cinéma coûte en moyenne 6 francs⁶. Ce prix bas peut s'expliquer par la crise que le cinéma parlant traverse en France entre 1930 et 1934. En effet, au début de cette période, l'accueil est enthousiaste pour les premiers films parlants, ce qui pousse l'industrie à produire plus de films et à construire plus de salles de projection, surtout à Paris. La concurrence entre salles est féroce et la lutte pour attirer le public pousse les exploitants à diminuer le prix du ticket.

Le public français des salles de cinéma reste cependant majoritairement bourgeois et parisien. D'autre part, les films ne remportent pas le même succès, selon qu'ils sont projetés dans la capitale ou en province. Le public provincial montre une préférence pour les mélodrames et les farces plutôt que pour les films d'auteurs de Carné et Prévert, Renoir ou Duvivier.

L'arrivée du cinéma parlant marque aussi le début d'un système de sortie des films en deux temps : d'abord présentés en exclusivité dans les grandes salles parisiennes pour un public plus bourgeois puis, dans le reste de la France au bout de quelques semaines ou de quelques mois. Cette pratique, qui divise de fait le public en deux classes, a pour conséquence que le cinéma n'est pas un loisir populaire au sens où il unirait toutes les classes. Concernant le cinéma réaliste poétique, il y a lieu de penser que s'il rencontre le succès, c'est d'abord grâce à un public plutôt aisé, cultivé et littéraire, même si ses films rencontrent ensuite l'adhésion d'un plus grand public.

Il ne faut cependant pas se mentir, le cinéma français du début des années trente est plutôt de niveau médiocre, favorisant le divertissement pour occulter le réel :

Ces films étant pratiquement tous des comédies, l'argument est souvent plus impertinent que la pièce et le film vu dans leur intégralité. En effet, un final toujours conventionnel, conforme à l'ordre moral et social, aux bonnes mœurs, à la glorification du couple et de la famille, vient toujours mettre un terme aux révoltes, escapades, tentations d'indépendance d'esprit ou sexuelle, aux velléités frondeuses des jeunes, aux échanges d'identité ou de condition qui appâtent le spectateur potentiel mais se résoudront sagement afin qu'il ne sorte pas déstabilisé. Lorsque

6. Matthias KERN, op. cit., page 488

la salle s'éteint, l'imaginaire, les pulsions, l'espoir envahissent l'écran, mais quand les lumières se rallument, la réalité s'impose à nouveau, folies et passions ont été évacuées, le public est prêt à retrouver sa banale existence. Ce n'était qu'un rêve ou le vilain suborneur a été démasqué, les amoureux se sont trouvés dans leurs classes d'origine et le banquier véreux a été puni. Une fois revenu sur le trottoir des boulevards du réel, c'est une autre histoire⁷.

Comme nous le verrons plus loin, le cinéma réaliste poétique constitue une innovation par rapport à ce descriptif.

1.2 La reconnaissance du *réalisme poétique*

L'expression *réalisme poétique* n'est pas sortie de nulle part, mais a mis du temps pour s'imposer, sans parvenir, toutefois, à sortir tout à fait du flou et à réconcilier les uns et les autres autour d'une définition faisant l'unanimité.

Dans un article devenu célèbre, intitulé "*Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ?*" publié en 1933, Marcel Carné, résume de manière succincte la manière dont la représentation des conditions de vie précaires de ses contemporains devrait contribuer à un renouveau du réalisme dans le cinéma. Carné revendique une représentation *vraie et directe, sans clichés et sans fard*, qui exprime la réalité telle que chaque spectateur peut la voir. A travers le titre de son article, Carné plaide pour un réalisme renouant avec une certaine tradition du film muet, incluant notamment le tournage dans les rues de Paris, sans pour autant chercher la représentation de monuments ou de paysages urbains connus.

Si l'idée de base pour le cinéaste consiste à ne pas *truquer* les lieux de tournage, Carné estime néanmoins que les films doivent proposer une représentation *pittoresque* des espaces et des milieux sociaux, c'est-à-dire frappant l'imaginaire du spectateur par le fait qu'ils transportent un surplus atmosphérique dépassant le réalisme et ouvrant la voie à une interprétation subjective des espaces filmés. Dans cette optique, le réalisme est nuancé par une forme de décalage dans la représentation, passant par une certaine emphase sur les éléments dits *sympathiques* des milieux défavorisés, ce qui la distingue du naturalisme à la Zola.

La réflexion de Carné s'est nourrie de sa propre expérience de journaliste et de jeune cinéaste. En effet, lui qui n'a jamais caché sa proximité avec les idées populistes et de gauche, a monté son premier film, le documentaire muet NOGENT, ELDORADO DU DIMANCHE en 1929, puis a poursuivi l'activité d'assistant technique, d'abord pour René Clair dans SOUS LES TOITS

7. René PREDAL, op. cit., page 46

DE PARIS en 1930, et ensuite pour Jacques Feyder dans LE GRAND JEU en 1933.

L'attention pour un décor *authentique* et une action située au cœur des milieux populaires, constitueraient donc, dans le sillage de Carné, les premiers signes caractéristiques du cinéma réaliste poétique, auxquelles on pourrait ajouter, à la lumière de sa filmographie, les dialogues soignés (ce qui n'exclut pas un parler argotique) et un certain pessimisme.

Dans cette période de l'entre-deux-guerres, le réalisme poétique s'insère ainsi dans l'héritage du réalisme et du naturalisme du XIX^e siècle, tout en proposant un réalisme *alternatif*, évoquant le point de vue des plus faibles, le vécu de la population moyenne. Dans ce sens, le réalisme poétique s'appuie donc sur l'idéal du *moyen* voire du *médiocre*.

Il reste à savoir si le réalisme poétique est, en définitive, le propre du cinéma de Carné (et de lui seul) ou s'il représente un genre historique qui désigne un ensemble d'œuvres du cinéma français parlant de l'entre-deux-guerres. Et doit-on plutôt juger le réalisme poétique comme une tendance importante du cinéma de l'entre-deux-guerres, ou comme une *école* dépendant de certains cinéastes ? Pour Matthias Kern, par exemple, le réalisme poétique constitue plutôt "*une actualisation et transposition des esthétiques populistes au cinéma de l'époque, ce qui correspond davantage au terme de genre*"⁸.

Pour le cinéaste Charles Lesur, il faut comparer ce qu'en disent les historiens du cinéma Mitry et Sadoul pour s'apercevoir que la définition d'un tel genre est loin d'être évidente. Pour Mitry,

Cernant une esthétique qui domina le cinéma des années trente, le vocable vient de la littérature où il désigna une forme romanesque représentée tout d'abord par Marcel Aymé. [...] C'est une atmosphère, la description des êtres attachés à un milieu, formés par lui, vivant à sa mesure [...]. Dans cette stylistique [...], le cinéaste ne répète pas, ne reproduit pas la réalité, fût-ce au seul niveau des formes immédiates : il la recrée en imitant l'activité créatrice de la vie [...] et en ne retenant de ses aspects que les plus singuliers ou les plus caractéristiques. [...] Ce qui compte c'est le comportement des individus, motivé, déterminé par le milieu qui les englobe, ce milieu étant lui-même caractérisé par un *climat* dont les signes – choses, objets, décor – sont accentués à des fins expressives⁹.

Comme le déduit Charles Lesur, "*La singularité de la position de Mitry est de faire du réalisme poétique, un genre cinématographique mondial*"¹⁰, qu'il

8. Matthias KERN, op. cit., page 497

9. Jean MITRY, *Histoire du cinéma T.IV*, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, Paris, 1980, page 291

10. Charles LESUR, *Atmosphère, Atmosphère... à la recherche d'une esthétique du réalisme poétique et d'un possible héritage*, Mémoire de Master, ENS louis Lumière, 2015, page 18.

repère également dans le cinéma américain. En France, il le voit démarrer avec LA RUE SANS NOM de Chenal puis L'ATALANTE de Vigo, où le réalisme poétique ne se caractérise pas par la mise en place d'un réel sublimé, par un élan lyrique mais bien plutôt par la saisie de l'insolite. Pour Mitry, le réalisme poétique est interprété comme une sorte de néoromantisme "*teinté bien souvent de psychanalyse et de pseudo-marxisme*"¹¹.

De son côté, Georges Sadoul, ajoute : "*Le réalisme poétique fut le lien commun qui trouva à unir en 1930- 1945, Clair, Vigo, Renoir, Carné, Becker, Feyder. [...] Dans les divers courants de la tendance réaliste poétique, on peut déceler avec l'influence du naturalisme littéraire et d'Émile Zola, certaines traditions de Zecca, Feuillade ou Delluc*"¹².

Pour les deux historiens, le réalisme poétique émerge grâce au parlant, mais, pour le reste, s'entendre sur une définition univoque, une liste de films, des critères esthétiques et une période historique, cela reste une autre paire de manches. Mitry y inclut donc des films étrangers, alors que de son côté, Sadoul n'énumère que de grands films français, sans chercher la possible existence d'un dénominateur commun. Le fait que les termes *réalisme poétique* aient été appliqués sans concertation ni le consentement des cinéastes intéressés, ni a fortiori, sans la constitution d'un groupe de cinéastes réunis autour d'un manifeste, contribue implacablement à cette sensation de flou.

La position de Sadoul sur le sujet mérite qu'on s'y intéresse, tant son influence sur l'historiographie du cinéma est prégnante. En effet, on attribue parfois la paternité de la formule *réalisme poétique* à Sadoul. En réalité, non seulement Sadoul n'est pas à l'origine de cette expression, mais son ralliement à son usage n'est pas du tout évident. Dans les années quarante, Sadoul milite, en effet, pour un cinéma *réaliste* mais il n'y associe jamais l'adjectif *poétique*. Au contraire, les traits distinctifs du réalisme poétique, au premier rang duquel le pessimisme, sont rejeté par lui au nom d'un réalisme plus *affirmatif*, donnant au peuple un rôle historique, qu'il reconnaît dans l'œuvre de Renoir, Grémillon et Becker. A contrario, Sadoul est opposé à la fois au *populisme* de Dabit (l'auteur de Hôtel du Nord) et au *noir* qui est associé à l'auteur de Quai des Brumes, Mac Orlan¹³.

L'opposition *noirceur-pessimisme* versus *réalisme-optimisme* est partagée par Sadoul et Renoir, tous deux d'obédience communiste, ce qui peut être un clé d'explication pour comprendre leur réticence à l'égard d'un genre qu'ils jugent trop en retrait par rapport à leurs convictions : lors de la sortie de QUAI DES BRUMES, Renoir avait dénoncé un "*film de propagande fasciste*" avec ses "*individus tarés, immoraux, malhonnêtes*"¹⁴. Si Sadoul

11. François ALBERA, 1945 : trois "intrigues" de Georges Sadoul, Cinémas, Vol. 21 (N°2-3), 2011, page 70.

12. Georges SADOUL, Histoire du cinéma mondial, Flammarion, Paris, 1979, p. 272

13. François ALBERA, op. cit, page 74

14. Ibid

finir par reprendre à son compte l'expression, qui s'est imposée dans la critique, c'est sans enthousiasme. "*Ce revirement lexical marque avant tout une défaite politique*" juge François Abera, qui note aussi que dans la première édition de *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours* de Sadoul, publié en 1949, le chapitre XXIV s'intitule "*Déclin et renaissance du cinéma français*" alors que dans les éditions ultérieures, le titre du chapitre devient "*Le réalisme poétique français*".

1.3 L'apport de la littérature

Il nous semble important de revenir sur l'apport de la littérature dans la naissance du réalisme poétique et son développement. Comme il a été dit plus haut, l'apparition du parlant a fait émerger de nouvelles professions, assumées à titre principal par des écrivains francophones comme Charles Spaak, Henri Jeanson et, surtout, Jacques Prévert au début de la décennie. Ces auteurs doivent alors inventer un nouveau langage cinématographique, qui doit à la fois s'approcher de l'expression réelle des *gens* et transmettre une certaine *poésie*. Les scénaristes et les dialoguistes affichent, dans ce cadre, leur proximité avec l'activité littéraire.

Comme le souligne Charles Lesur, la formulation *réalisme poétique* est une association des notions de *réalisme* et de *poésie* assez surprenante, mais qui a d'abord servi d'appellation à un courant littéraire, avant d'être attribuée à un pan important de la cinématographie française. En effet, c'est à la suite de l'adaptation de *LA RUE SANS NOM* par Pierre Chenal en 1934, d'après le roman éponyme de Marcel Aymé représentatif du courant littéraire *populaire*, que cette expression est employée au cinéma. Le terme *réalisme poétique* est utilisé pour la première fois par l'écrivain Jean Paulhan, rédacteur en chef de *La Nouvelle Revue Française*, pour décrire le mélange de réalisme et de symbolisme qui caractérise les romans de Marcel Aymé et le distingue du romanesque poétique de Giraudoux ou Cocteau et des écrits populistes d'un Eugène Dabit ¹⁵.

La continuité esthétique entre le roman de Marcel Aymé et son adaptation cinématographique est claire : "*les contenus de l'esthétique du réalisme poétique sont issus du roman de Marcel Aymé et de la nébuleuse autour du roman populiste. LA RUE SANS NOM de Pierre Chenal réussit à traduire la transcendance pittoresque du livre par le biais de ses images*" ¹⁶. Le critique Michel Gorel, dans un article de 1934 intitulé "*Des grattes-ciels américains aux faubourgs parisiens*", cité par Matthias Kern définit le réalisme poétique du film *LA RUE SANS NOM*, à partir de trois éléments que l'on retrouve ensuite dans les films du genre : l'authenticité des personnages mis en scène, le décor pittoresque (cher à Carné) et l'escapisme de la trame et de l'esthétique.

15. Charles LESUR, op. cit., page 23.

16. Matthias KERN, op. cit., page 479.

Pour Charles Lesur, il n'y a rien d'étonnant non plus à ce que *LA BÊTE HUMAINE* (1938) de Jean Renoir soit l'adaptation du roman éponyme de Zola.

On retrouve dans les films du réalisme poétique, ce besoin de réalisme et de poésie décrit par Renoir et cher à Maupassant, Flaubert et autres écrivains de la mouvance réaliste [...]. Reprenant les ambiances, les lieux décrits dans les romans de l'époque, le cinéma du réalisme poétique s'intéresse à une catégorie sociale jusque-là peu présente sur les écrans : la classe ouvrière, ou du moins, le peuple et son environnement¹⁷.

Cependant, par son caractère poétique, la littérature romantique est une autre source d'influence pour les cinéastes du réalisme poétique, qui fut l'un des premiers courant littéraire à *“porter son attention en dehors des salons et des cours”*¹⁸ mais aussi à proposer un plongeon vers le noir, le lugubre et parfois la folie, autant de thème que l'on retrouve dans de nombreux films du genre.

Enfin, dans son ouvrage consacré au film *QUAI DES BRUMES*, Thomas Pillard énumère les motifs emblématiques de la littérature de l'entre-deux guerres : *“l'imaginaire romantiques et l'exotisme de l'évasion, la fatalité du destin, les anxiétés sociales suscitées par l'irruption de la modernité technique ou encore l'expression d'un malaise existentiel (masculin) culminant dans la mort violente ou le suicide”*¹⁹, que nous retrouvons sans équivoque dans le cinéma réaliste poétique.

1.4 L'influence de l'expressionnisme allemand

A côté de l'influence de la littérature, il faut également remarquer l'ombre portée par le cinéma expressionniste allemand sur le cinéma français des années trente. Nous avons déjà évoqué l'arrivée en France d'auteurs et de techniciens d'origine germanique, fuyant le nazisme, qui ont emmené avec eux leur vision du monde et leur manière de la refléter à l'écran. L'expressionnisme en est la forme la plus spécifique et est une référence pour tout cinéaste de l'entre-deux-guerres, à l'instar de Marcel Carné déclarant *Jeune je raffolais des expressionnistes allemands. Ça collait avec ce que je ressentais [...] le langage plastique, les jeux d'ombres et de lumières, cette sublimation de la réalité, c'est par là que je rejoins les expressionnistes qui m'ont tellement marqué*²⁰.

17. Charles LESUR, op. cit., page 30

18. Op. cit., page 32

19. Thomas PILLARD, *Marcel Carné – Le Quai des brumes*, Paris, Vendémiaire, 2019, page 17

20. Marcel CARNE cité par Charles LESUR, op. cit., page 35

Dans *LE JOUR SE LÈVE* (1939), l'influence de l'expressionnisme sur le décor et l'accessoirisation des séquences est frappante. Le principe du tournage en studio en est également issu puisque Carné, comme les cinéastes expressionnistes, trouve alors préférable de *recréer* la nature en studio, composant une nature idéale et conceptualisée. Le réalisme poétique se nourrit des ambiances glauques et enfumées de l'expressionnisme allemand mais en adoucit la dureté de la lumière et des décors contrastés.

L'interprétation dominante à la fin des années trente consiste à juger les films français du courant réaliste poétique comme des héritiers de certains films allemands de la décennie précédente. Dans un article intitulé "*Le drôle d'expressionnisme du cinéma français*", Noël Herpe insiste sur cette propension du réalisme français à emprunter les thèmes et les styles de l'expressionnisme allemand comme autant de "*souvenirs perdus*" et de "*signes d'un temps arrêtés*"²¹.

1.5 Le réalisme poétique face à d'autres courants du cinéma

Le réalisme poétique et le cinéma impressionniste

Dans son histoire du cinéma français, Jeancolas note qu'avec la mort de Delluc au milieu des années vingt se clôturait "*la saison impressionniste du cinéma français – ainsi nommée par référence et opposition à l'expressionnisme cultivé dans les studios berlinois plus que pour faire écho à la peinture de Renoir et de Monet*"²².

Que représente ce cinéma muet français dit aussi *d'avant-garde* auquel appartiennent certaines créations de Marcel L'Herbier (*L'ARGENT*, 1928) et d'Abel Gance (*LA ROUE*, 1923) ? Pour leurs auteurs, il s'agit d'atteindre l'essence du cinéma, parvenir à un art *pur*. Dans ces films, la narration se double de recherches formelles. Le cinéma impressionniste est un cinéma du mouvement et ses cinéastes sont pour la plupart des théoriciens.

Dans ce cinéma français des années vingt, la nature tient une place importante. Par conséquent, les films sont souvent tournés en décor naturel, ce qui le distingue de l'expressionnisme allemand et, dans une moindre mesure, du réalisme poétique des années trente.

L'influence de l'impressionnisme, comme courant pictural, serait-il finalement plus forte que celle du cinéma dit impressionnisme sur les productions françaises des années trente ? La question mérite d'être posée et plusieurs éléments nous semblent convaincants.

21. Noël HERPE, *Le drôle d'expressionnisme du cinéma français*, in AUMONT Jacques, BENOLIEL Bernard (dir.), *Le cinéma expressionniste allemand. De Caligari à Tim Burton*, Rennes, PUR, 2008

22. Jean-Pierre JEANCOLAS, *Histoire du cinéma français (4e édition augmentée et actualisée par Michel Marie)*, Armand Colin, Paris, 2019, page 30

L'impressionnisme conduit à une déformation du monde, certes pas celle extrême de l'expressionnisme, mais une plus subtile qui transcrit cette sensation de l'artiste face à ce qu'il voit. Au cinéma l'effet de certains filtres diffusants va dans cette même direction. On échappe de la vision mécanique de l'objectif en plaçant devant un effet qui transforme le réel ²³.

Alors que l'expressionnisme a apporté ce goût pour la dureté, l'impressionnisme l'adoucit.

Enfin, on ne doit pas oublier l'intérêt des peintres impressionnistes pour les nouveautés du monde industriel que l'on retrouve dans le réalisme poétique qui met en lumière les gares, les ports et les usines. . .

A la confluence des cinémas impressionniste et réaliste poétique, l'historien du cinéma Philippe Pallin évoque le film de Renoir UNE PARTIE DE CAMPAGNE d'après Maupassant. L'œuvre accumule les citations des tableaux de son père, mais accumule aussi des éléments associés au réalisme poétique : des personnages issus des milieux populaires, un amour impossible, le besoin d'évasion.

Jean Renoir invente plutôt un cinéma impressionniste – non seulement par le jeu sur la lumière toujours changeante, celle qui s'infiltré entre les feuillages, ricoche sur l'eau de la rivière et finit par se noyer avec la pluie. [...] L'impressionnisme est un réalisme ; il capte la réalité, mais la plus éphémère, celle de l'instant ²⁴.

Comme le note Paullin, le réalisme poétique est un réalisme essentiellement social, "*préoccupation absente des finalités impressionnistes*", et la poésie est surtout concentrée sur les personnages et les dialogues. Pour ces raisons, cinémas impressionniste et réaliste poétique ne se confondent pas, ce dernier étant en fait plus proches de tendances expressionnistes sur le plan esthétique.

Le réalisme poétique et le cinéma social, politique et populiste

Dans son célèbre article *Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ?*, Marcel Carné, souvent qualifié de journaliste de gauche (au sens donné à cette assignation en 1933) développe les idées d'un cinéma qu'on pourrait qualifier de populiste. Le mot, qui est effrayant pour certains aujourd'hui, consiste plus simplement à décrire la vie simple des petites gens et à rendre compte de l'atmosphère d'humanité laborieuse qui est la leur. "*Cela ne vaut-il pas mieux que de reconstituer l'ambiance trouble et surchauffée des dansings, de la noblesse irréaliste, des boîtes de nuit dont le cinéma a fait jus-*

23. Charles LESUR, op. cit., page 48

24. Philippe PALLIN et Denis ZORGNIOTTI, Op. cit., pages 205 et 247

*qu'alors si abondamment profit ?*²⁵.”

Le réalisateur de *QUAI DES BRUMES* est en cela en phase avec de nombreux artistes de son époque, en particulier l'écrivain Mac Orlan et le poète Jacques Prévert. Ce dernier, à qui les films de Carné doivent beaucoup, exprime ce point de vue à travers ses scénarios et ses dialogues. Ses thèmes de prédilection sont, comme dans sa poésie, le refus de la guerre, l'attention portée à l'amour et les *petites gens*.

Dans sa thèse consacrée au populisme dans la culture, Matthias Kern développe :

L'imaginaire du peuple se manifeste notamment dans trois éléments qui sont au cœur de l'opération de l'esthétique populiste : en premier lieu, dans la mise en scène de la pauvreté ancestrale du “peuple”, qui ne bénéficie pas de la modernisation, mais qui dispose de la richesse des traditions nationales et de la chanson populaire alors que la richesse de la bourgeoisie est uniquement associée au progrès et à la froideur de la modernité. Dans ce cadre, la “pauvreté” est préférée et valorisée par les auteurs de mon corpus vis-à-vis de la crainte de la perte d'identité nationale. En deuxième lieu, l'imaginaire du “peuple” se manifeste dans la mise en scène d'une vie “solidaire” et “sympathique”, qui ne peut pas s'organiser dans la solitude. L'esthétique populiste de l'entre-deux-guerres insiste sur le fait que la solidarité du “peuple” est en danger de se perdre à cause des nouveaux usages du travail et l'indigence économique ; elle montre donc l'instabilité de la communauté populaire et la nostalgie des liens sociaux. Troisièmement, l'imaginaire du “peuple” se nourrit de la mise en scène de l'individu dans sa fonction professionnelle. Autrement dit, les membres du “peuple” se définissent par leur métier, qui leur garantit une certaine expertise dans leur domaine professionnel. Les romans de l'entre-deux-guerres opèrent dans ce cadre souvent la représentation de l'identité ouvrière à partir d'un travail manuel qui exige un certain savoir-faire alors qu'ils ignorent en grande partie le travail en usine²⁶.

Le cinéma français des années trente reprend l'esthétique populiste à travers des adaptations de romans de la *nébuleuse* populiste, ou des scénarios originaux comme *LE CRIME DE MONSIEUR LANGE* (1936) de Jean Renoir ou *LA BELLE ÉQUIPE* (1936) de Julien Duvivier, par exemple. On y retrouve la même représentation d'un lien social sympathique entre personnages de milieux modestes et des portraits d'ouvriers amoureux de leur métier. À travers une représentation valorisante, l'esthétique populiste offre aussi une

25. Marcel CARNE, cité dans Bernard ALA VOINE, *Le Quai des brumes. Mac Orlan entre Carné et Simenon ?*, Roman 20-50, vol. 1, no. 47, 2009, pp. 49

26. Matthias KERN, op. cit, page 9

vision *truculente* du peuple, par opposition à un ordre bourgeois qui exerce sa pression sur la politique et l'économie.

Le vocable *populiste* serait-il finalement utilisé pour évoquer des films engagés à gauche ? C'est ce que pense en tout cas Predal :

le populisme est une notion utilisée par certains historiens pour qualifier les films de la mi-décennie des années trente peignant des personnages de milieux populaires, comme ceux de Frank Capra aux USA, mais aussi, en France, les œuvres d'un "populisme libertaire de gauche" notamment *La Belle Equipe* (Julien Duvivier) ou *Le Crime de M. Lange* (Jean Renoir). Ce vocable permettrait, semble-t-il, à ces chercheurs d'éviter de parler en ce qui concerne Renoir (et dans une moindre mesure Duvivier) de films engagés, sociaux ou tout simplement de gauche à cause de l'humanisme qu'ils dégagent, "valeur" trop traditionnellement associée politiquement au centre droit ²⁷.

Dans ce cas, le cinéma populiste se résumerait à une ruse au service d'une cause de nature collective et idéologique. Peut-être ne faut-il pas entrer dans la polémique, sauf pour conclure, qu'à rebours d'un cinéma engagé et militant, le réalisme poétique renvoie au second plan (ou hors-champ) un éventuel message politique. Certains de ses films en seraient complètement dépourvus, voire véhiculeraient, aux yeux de certains, une idéologie aux antipodes des valeurs de gauche. Il suffit de se remémorer les critiques de Renoir et de Sadoul au sujet de *QUAI DES BRUMES* ou de *LE JOUR SE LÈVE*.

Le réalisme poétique et le fantastique social (Mc Orlan)

Thierry Pillard formule que Carné prend à son compte la notion de *fantastique social*, notion conçue par l'écrivain Mac Orlan, auteur du roman *Le Quai des Brumes*, à savoir une "*notion labile mais très évocatrice et indissociable d'une forme d'angoisse attachée à un ensemble d'impressions, de situations, de lieux et d'objets ancrés dans une contemporanéité nouvelle*" ²⁸. Avec Prévert, Carné souhaite éviter les pièges du misérabilisme et privilégier un focus sur l'étrangeté des âmes et des lieux, susceptible de mieux séduire le public, comme le défend Mac Orlan dans ses livres et ses écrits critiques. Pour Kern, Mac Orlan et les autres auteurs qui optent pour un projet semblable participent en réalité à une actualisation de la tradition du roman d'épouvante.

Au lieu de se servir de contrées fantastiques ou de châteaux comme dans les romans gothiques, les auteurs de l'entre-deux-guerres adoptent les lieux réels des marges des villes, notamment de Paris, et les dotent d'une atmosphère lugubre afin de mettre

27. René PREDAL, op. cit., page 90

28. Thierry PILLARD, op. cit., page 54

en scène des épouvantes nouvelles : la criminalité des bandes, les tueurs en série macabres ou – de manière beaucoup moins drastique – le milieu équivoque de la bohème. Ce genre de romantisme social dispose de deux particularités qu’il faut souligner : premièrement, le danger et la misère sont souvent évoqués avec de la nostalgie face à une modernité ayant chassé toute forme de divergence de la ville ; deuxièmement, les romans n’ont pas nécessairement la prétention de relater des faits réels bien que l’action soit située à des endroits existants²⁹.

L’écrivain Robert Brasillach voit quant à lui dans ce nouveau genre du cinéma social les *dessins extravagants que fait parfois la vie contemporaine avec quelques aspects monstrueux du monde moderne, la presse, la misère, les revendications, les jeux de l’argent et de la mort*³⁰. Sans totalement convaincre, ces définitions approximatives de ce que pourrait être le fantastique social s’approchent petit à petit du réalisme poétique, tout en se montrant encore trop centré sur la question sociale.

Le réalisme poétique et le *film noir*

Selon Thierry Pillard, le réalisme poétique correspond *plus ou moins* avec le genre cinématographique que la presse de la fin des années trente a pu désigner, souvent péjorativement, par le terme de *film noir*.

Celui-ci est alors surtout utilisé par les critiques pour dénoncer le caractère pessimiste, malsain et corrupteur des longs métrages incriminés, comme l’illustre cet éditorial du Petit Journal, réagissant à l’attribution du Grand Prix national français au Quai des Brumes : “*il est désolant de voir le plus officiel des prix cinématographiques français, le prix du ministère, attribué à un film plein de qualités artistiques, certes, mais d’un genre très spécial. Un film noir, un film immoral et démoralisant, dont les effets auprès du public n’ont pu qu’être néfastes*”³¹.

Pour Pillard, cette rhétorique polémique se démarque de la culture cinématographique cinéphile de l’après-guerre, qui célèbre l’invention du film noir hollywoodien et son “*atmosphère insolite et cruelle, teintée d’un érotisme assez particulier*”³². Le terme *film noir* est employé sans connotation péjorative, mais au contraire élogieuse. L’étiquette *film noir* n’est aucunement un synonyme de *film criminel*. En effet, elle ne rassemble pas seulement des films où un crime a lieu mais plutôt des films “*où l’acte de tuer et*

29. Matthias KERN, op. cit., page 287

30. Maurice BARDECHE et Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma, Tome II : Le parlant*, Les Sept couleurs, Paris, 1964, page 27

31. Thierry PILLARD, *Une histoire oubliée : la genèse française du terme film noir dans les années 1930 et ses implications transnationales*, Transatlantica, page 3.

32. Ibid.

*le fait de mourir sont des événements narratifs à la fois probables, “sérieux” et décisifs, sur lesquelles reposent véritablement les intrigues des films ainsi que leur ampleur dramatique*³³. On constate dès lors un lien étroit entre les films noirs et le mélodrame réaliste poétique. Dans les deux cas, les films se situent dans un registre émotionnel et passionnel pour mieux souligner le poids de la fatalité sur les personnages. Destin néfaste, anti héros issu des milieux populaires, autant de signes qui se retrouvent également dans le film noir français qui va s’imposer dans les années quarante et cinquante.

1.6 Définition et éléments constitutifs du réalisme poétique

Si l’expression *réalisme poétique* ne s’est pas imposée naturellement, en tant que genre, il nous est apparu une plus ou moins grande proximité avec les cinémas impressionniste, populiste, (fantastique) social et noir, sans parfaitement s’y confondre. Les influences de la littérature et du cinéma expressionniste allemand sont difficilement contestables. Reste à s’entendre sur un essai de définition original ou, si ce n’est pas possible, sur une somme d’éléments constitutifs.

Revenir à l’origine des mots est souvent le meilleur moyen de trouver son chemin et les mots *réalisme* et *poésie* pourraient faire l’objet d’une recherche approfondie et méticuleuse. Cependant, la lecture de la thèse de Charles Lesur nous trouble car elle conduit à dénoncer le caractère tautologique de l’expression étudiée :

[...] le cinéma, et même le moindre reportage, de par sa nature même, nous rapproche d’une représentation modifiée de la réalité au sens le plus large. Toute image produite par la caméra transforme le réel, nous en donne une représentation. En visant à l’artistique, le cinéma, nous l’avons vu, doit atteindre l’essence des choses, leur vérité. Le reportage, transforme certes le réel, mais il ignore ce qu’il y a derrière, ce n’est pas ce qui l’intéresse. Bien que poétique par essence, cette dimension n’émerge pleinement que par le travail du cinéaste : maître du rythme et du temps. Parler de “réalisme poétique” en parlant de cinéma, ce qui apparaissait en premier lieu comme l’association de termes trop distants semble maintenant trop vaste, une définition possible du cinéma ; la vérité du monde à travers le regard d’un visionnaire projeté au plus grand nombre. Comment peut-on alors définir un courant particulier du cinéma par des termes qui l’englobent dans sa totalité ? Ce cinéma porte-t-il des marques esthétiques d’une recherche plus profonde menée dans ces deux domaines ?

33. Op. cit., page 8

Les films réalisés à cette époque possèdent-ils les traces d'une spécificité quelconque qui justifie l'application de ces termes ou devons-nous nous contenter de penser qu'il ne s'agit que de la copie malheureuse d'une formule portée d'un art à l'autre (la littérature et le cinéma) ³⁴.

On ne pourra cependant profiter d'une entourloupe pour éviter de proposer une définition convenable du cinéma réaliste poétique. Ce cinéma, tout d'abord, est le propre d'une époque et, pour la plupart des critiques et des historiens du cinéma, est français. Pour Raymond Chirat, en effet, le réalisme français des années trente impose au monde *"l'image du cinéma français"*.

En 1938, aux portes des cinémas : Quai des Brumes et Hotel du Nord (Carné), La Rue sans joie (Hugon), Prisons sans barreaux (Moguy), L'Etrange Monsieur Victor (Jean Grémillon), La Maison du Maltais (Pierre Chenal), Une Java (Claude Orval), Campement 13 (Jacques Constant), Le Ruisseau (Maurice Lehmann), le meilleur et le pire. Marloux et putains, entraîneuses et mouchards, proxénètes et barbeaux, tueurs et insoumis, tout ce beau monde des faits divers n'échappe pas à une certaine sophistication. L'esprit du boulevard conserve un écho dans les bas-fonds, et l'étalage de ces vies mornes et désespérées fascine à tel point le public que Serge Veber peut écrire : *"En dehors du rayon aux cocardes, dès qu'un film présente des héros sans défauts, ni tares, ni vices, il les présente devant des salles à moitié vides"* ³⁵.

Dans leur *Histoire du cinéma français*, ouvrage daté de 2020, Philippe Pallin et Denis Zorghiotti proposent in fine, non pas une liste de films, à l'instar de Chirat ou d'autres historiens du cinéma, mais une petite liste, peut-être un peu brouillonne, pour cerner les contours de cet objet d'études si difficilement identifiable :

- l'imaginaire exotique,
- les héros qu'ils soient populaires ou voyous, romantiques et durs, populaires et intellectuels,
- le grand amour sous le signe de la malédiction,
- le destin qui guette,
- la poésie de l'échec, l'alcool, les bas-fonds,
- la fuite impossible vers l'ailleurs,

et *"Gabin comme l'incarnation éternelle de cette poésie réaliste"* ³⁶.

Sur base de cette liste, que nous prenons comme une proposition intéressante à passer au tamis et à étoffer, nous faisons le choix de définir également

34. Charles LESUR, Op. cit., page 28

35. Raymond CHIRAT, op. cit., page 72

36. Philippe PALLIN et Denis ZORGHIOTTI, op. cit., page 240

une série d'éléments constitutifs d'un cinéma réaliste poétique, cinéma français, genre important mais non dominant et encore moins exclusif, des années trente. Il nous semble préférable de classer ces éléments constitutifs en deux catégories, la première portant sur l'esthétique (ou *la forme*) et la seconde portant sur les thématiques (ou *le fond*).

1.6.1 L'esthétique (la technique et la forme)

Le mérite de la thèse de Charles Lesur est de faire comprendre qu'en matière de cinéma, esthétique rime avec technique et que l'image du réalisme poétique fut tributaire, aussi, des progrès technologiques de l'époque :

En analysant les techniques et le matériel disponible, nous pouvons encore plus apprécier le travail des chefs opérateurs pour atteindre la lumière qu'exigeaient les réalisateurs en fonction de chaque scénario. L'esthétique du réalisme poétique est comme souvent au cinéma un mélange de réflexion artistique secondée par des avancées technologiques. [...] Sans les avancées dans les techniques du décor que le Russe Lazare Meerson (1900-1938) apportera au cinéma français dès 1925 (par exemple, l'emploi du fer, du verre, du ciment et les grandes toiles peintes), le réalisme poétique des films de Carné, qui repose sur de nouvelles exigences de détail et d'authenticité, aurait été impossible³⁷

Enfin, et pour s'en convaincre, Lesur offre un argument percutant : “*Un film comme The Artist (2011) de Michel Hazanavicius, contrairement à ce que certains ont pu dire, n'a pas une image proche de celle des années quarante-cinquante et encore moins celle des années vingt, déjà parce que les outils ont profondément changé*”³⁸.

Le son

Naturellement, l'arrivée du parlant, déjà évoqué, provoque une véritable révolution dans le septième art et les cinéastes de la fin des années vingt doivent tous adapter leur travail à cette avancée. Pour un grand nombre d'entre eux, l'avènement du son risque alors de transformer le cinéma en une sorte de long discours verbal (du *théâtre en boîte*), au détriment de l'essence même du cinéma. Pourtant, d'autres auteurs flairent que le son peut être “*porteur de sens subtil défilant parallèlement à l'image*”³⁹. C'est le cas de René Clair et de Jacques Feyder. Dans SOUS LES TOITS DE PARIS (1930), René Clair comprend aussitôt que le son lui permet de rythmer le défilement des images et surtout d'introduire la présence de chanteur de rue et, plus largement, de la chanson populaire. Plus tard, on retrouvera dans

37. Charles LESUR, op. cit., page 103

38. Ibit.

39. Charles LESUR, op. cit., page 50

le cinéma réaliste poétique ces airs populaires, et ce, jusqu'aux PORTES DE LA NUIT (1946, Marcel Carné). Les chansons sont là, non seulement pour accompagner la narration, mais aussi pour témoigner d'une réalité du monde populaire. Est-ce un hasard si les acteurs de ces films, comme Jean Gabin, sont d'anciens chanteurs de cabaret ?

Comme déjà mentionné plus haut, les scénaristes comme Prévert, Spaak ou Jeanson donnent une autre composante importante du réalisme poétique : la qualité de ses dialogues. Avec ces dialoguistes, les personnages s'expriment avec simplicité mais poésie, verve et truculence. Les dialogues *“participent à cette transcendance du réel à laquelle vise le réalisme poétique. Le son ajouté au cinéma muet rapprochait celui-ci de la réalité, pourtant son emploi a contribué au contraire à s'en échapper, à y apporter cette note poétique”*⁴⁰.

Le décor

Comme l'a défendu Marcel Carné dans son article de 1933, il convient de constater l'importance du décor pour évoquer le sentiment d'authenticité. Dans le réalisme poétique, la portée du décor est cependant double : créer un effet du réel, certes, mais aussi soutenir une métaphore. L'exemple le plus célèbre est celui de QUAI DES BRUMES :

les cinéastes s'appuient dans toute leur scénographie sur la mise en scène du brouillard et conjuguent donc clairement la portée du titre et portent à l'écran la signification symbolique de la “brume” – l'indécision, l'inquiétude, la menace imminente. Elle devient, par ce biais, un signe palpable qui permet une interprétation littérale et métaphorique du titre. Plus encore, l'analogie poussée entre la brume et l'inquiétude donne au décor et aux scènes une dimension transcendante qui représente l'état mental⁴¹.

A l'opposé, ce film montre des extérieurs (le port du Havre, ses quais déserts, des navires et des grues) pour évoquer la dureté de la vie des personnages face à l'environnement hostile d'une ville industrialisée.

Pour Charles Lesur, le décor des films réalistes poétiques font franchir au cinéma une nouvelle étape :

[...] le décor au cinéma trouve une nouvelle direction. Jusque là on s'était le plus souvent contenté de décors à trois faces de la même manière que ce qui existait au théâtre : Dès que la caméra se mit à évoluer dans le décor, il a fallu modifier la ‘plantation’ de celui-ci ; abandonner le décor à trois faces et se rapprocher de la réalité. C'est cette même envie de retrouver un certain réel dans les décors qui a permis l'émergence de ce qui demeure comme l'un des principes majeurs du réalisme poétique, la recreation de la

40. Ibit.

41. Matfhias KERN, op. cit., page 501

rue en studio. Car si l'on se souvient des œuvres de Marcel Carné, ou de René Clair... c'est aussi parce qu'ils situent leurs drames dans des lieux empreints de réel mais stylisés pour atteindre un certain onirisme⁴².

La lumière

Pour caractériser le réalisme poétique, évoquer la lumière de ces films est une évidence. Ne considère-t-on pas cette période comme *“un âge d'or de l'éclairage”*⁴³ ? Notons d'abord que tous les films de ce courant sont tournés en noir et blanc, alors que la couleur fait son apparition (bien que limitée) dans les années trente. La préférence pour le noir et blanc sur les écrans français jusqu'aux années cinquante est peut-être à chercher dans le fait que la couleur ne semble pas s'accommoder avec le drame, c'est pourquoi les grands films dramatiques sont en noir et blanc.

De plus, pour un cinéma qui vise à une certaine poétisation de la réalité, le noir et blanc permet d'obtenir un effet plus immédiat. Ici aussi, l'influence de l'expressionnisme se fait ressentir. En effet, de ce courant, le réalisme poétique retient cette symbolique de la lumière et l'utilisation de noirs profonds contrebalancés par un fort contraste avec des brillances. Dans *QUAI DES BRUMES*, notamment, ces brillances sont amenées par les lampadaires et les surfaces humides des décors. La lumière ne se veut pas directement naturelle, encore moins lorsque celle-ci crée des halos autour des yeux ou des visages de Gabin et de ses amoureuses dans les films de Carné ou dans *PÉPÉ LE MOKO*. La lumière du réalisme poétique développe ainsi un contraste saisissant avec des ombres marquées qui viennent parfois se dessiner sur les comédiens, l'ensemble dans un décor obscur et brouillardoux. A rebours d'un certain naturalisme de l'éclairage, on doit déduire que la lumière artificielle participe au drame par des effets symboliques d'ombres et de lumières.

La narration et le découpage

Kern constate que, de manière générale, les films des années trente se distinguent par la lenteur et la surdétermination de la narration.

Ainsi, les informations sont clairement transmises au public et parfois de manière répétée [...] En général, les films offrent une narration linéaire et peu de coupes ce qui aide le public à suivre la trame sans difficulté. La surdétermination se manifeste aussi dans la reprise de certaines caractéristiques que les mêmes acteurs adoptent dans les films différents⁴⁴.

42. Charles LESUR, op. cit., page 56

43. Charles LESUR, op. cit., page 57

44. Matthias KERN, op. cit., page 496

Par exemple, Jean Gabin représente souvent l'ouvrier honnête mais irascible et tourmenté ou le militaire en mal d'évasion. Comme on l'a vu, les films du cinéma réaliste poétique sont portés par les dialogues (ce qui les rapprochent de la littérature), et leurs caractéristiques ne se trouvent pas au niveau de l'agencement de l'image, mais plutôt au niveau de la narration de l'action du film. Ainsi, le cinéma du réalisme poétique n'opère donc guère d'innovations significatives au plan de la narration et du montage.

Le cadrage

Ce qui réunit de nombreux films *réalistes poétiques* est la constance des gros plans dans lesquels les objets prennent un sens symbolique. On pense notamment à *LA BÊTE HUMAINE* (1938) et aux plans sur le couteau et la bague, centre du drame du couple : *“Ce qui comptait pour moi, c'était un beau gros plan, le public avait besoin d'une histoire. Je me soumettais à cette nécessité mais à contrecœur”*⁴⁵.

Les gros plans de visages (comme ceux de Gabin et Morgan dans *QUAI DES BRUMES*) bénéficient d'un traitement particulier : *“le manque de contraste est accompagné de filtres qui laissent apparaître la peau des deux acteurs comme très lisse et uniforme et l'arrière-fond sombre donne l'impression que les visages sont incandescents”*⁴⁶.

Mais dans un des films les plus emblématiques du réalisme poétique, comment ne pas retenir non plus le long plan-séquence de la descente vers le port qui conduit Pépé le Moko à la mort. *“Et la typologie contrastée entre ruelles lugubres et sombres de la haute ville et immeubles imposants de la ville européenne dont la blancheur éclatante éclaire involontairement d'une lumière crue la ségrégation spatiale qui s'est installée à Alger”*⁴⁷.

1.6.2 La thématique (le fond)

L'escapisme

Nombre de films réalistes poétiques développent, à l'instar de *PÉPÉ LE MOKO*, le fantasme de l'évasion. Ce fantasme prend diverses formes. Pour le marginal, tel le déserteur dans *QUAI DES BRUMES* ou le voyou dans *LA BANDERA*, ce sera l'exil vers un lieu exotique, en Amérique du Sud ou en Afrique du Nord. Mais lorsque le lieu d'exil devient lui-même oppressant, la prison est mentale et le désir de fuite d'autant plus tragique, comme dans le film *PÉPÉ LE MOKO* de Julien Duvivier :

Caractérisé ainsi par une géographie fantasmatique faite de sites de l'esprit et de détails fétichistes, le lieu d'exil apparaît dans

45. Jean RENOIR, cité par Charles LESUR, op. cit., page 60

46. Matthias KERN, op. cit., page 504

47. Saïd TAMBA, *Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire*, L'homme et la société, numéro 154, 2004, page 102

Pépé le Moko [...] comme clos, une prison mentale dont il n'est ni possible ni souhaitable d'échapper. C'est un avatar des limbes, dont le cinéma romanesque a su trouver tant d'équivalents évocateurs : paquebots, gares, ports, aéroports, et autres lieux suggérant le voyage pour mieux le refuser. Sortir de la Casbah c'est, pour Pépé, signer son arrêt de mort. [...]. Le lieu d'exil a chez le Français un caractère mortifère⁴⁸.

Christian Viviani a raison de remarquer que

le spectateur est convié, dès les excuses géographiques de l'ouverture du film, à un voyage à l'intérieur des protagonistes pour y trouver un écho à son propre imaginaire. Il ne naviguera pas des quartiers chics à la Casbah, mais du monde du paraître à celui de l'être. Les dénivelés du décor, les aspérités des ruelles, les marches que l'on gravit ou que l'on descend, les grilles auxquelles on se heurte, les sifflets des gendarmes ou les sirènes assourdissantes des bateaux, tout peut se lire comme un parcours mental semé de désirs, d'interdits, d'hésitations, de rapprochements, de séparations⁴⁹.

L'exil invite à la mélancolie, l'exotisme à la touffeur, la sueur, et finalement le désordre moral. Ainsi, en adaptant le roman de Mac Orlan *La Bandera*, Julien Duvivier s'inscrit dans un cinéma colonial, alors en pleine vogue. Le cinéma français a toujours été friand de la représentation de ces aventuriers partis à la conquête du monde, en particulier dans un cadre militaire. Comme le relève Bénédicte Cheron dans un article sur l'héroïsme militaire au cinéma

Il ne faisait en cela que suivre un courant qui existait déjà en littérature : les livres de Pierre Benoît ou de Joseph Peyré ont alimenté l'imaginaire des Français en figures militaires et aventurières romanesques. Au cinéma, ce sont les années 1920-1937 qui sont particulièrement marquées par le "triomphe de l'exotisme". [...] C'est ainsi que les héros militaires coloniaux font irruption sur les écrans. [...] La trame de fond du récit demeure souvent romantique : le héros quitte la métropole pour fuir un destin tragique ou des déceptions amoureuses⁵⁰.

Sur le cinéma colonial, Tamba Saïb précise que

La quasi-totalité des films recourt à un ressort dramatique invariable qui consiste à s'attacher au destin d'individus en rupture de ban auxquels l'armée offre une seconde chance. À l'instar

48. Christian VIVIANI, *Julien Duvivier entre Paris et Hollywood : le cheminement des images*, Revue française d'études américaines, numéro 115, 2008, page 130

49. Christian VIVIANI, op. cit, page 131

50. Bénédicte CHERON, *La représentation du héros militaire dans le cinéma français : actes et modèles héroïques dans le cinéma de Pierre Schoendoerffer*, Institut des recherches historiques du Septentrion, 2012

du film de Julien Duvivier, *La Bandera* (1935), qui “connait le triomphe” et s’abandonne avec plus de brio à la stigmatisation et à l’occultation certes coutumières [...] Familier de l’Afrique du Nord, Julien Duvivier changea alors de palette. Il abandonne le bled pour la ville et la caserne pour la Casbah d’Alger où il situe son histoire policière : *Pépé le Moko* (1937) qui “entra dans la légende”. Une esthétique singulière où l’usage de l’obscurité transfigure un quartier paisible, la Casbah, en refuge inexpugnable et dangereux⁵¹.

Au cours des années trente, le cinéma regorge de longs-métrages qui font valoir “*les rudes charmes de la vie du bled et des colonies dans lesquels les autochtones font de la figuration caricaturale, grouillant de fripouilles dangereuses [...] l’image emblématique du légionnaire qui “sent bon le sable chaud” ne s’est jamais aussi bien portée*”⁵². Le cinéma réaliste poétique n’échappe donc pas à cette tendance, d’autant plus que le cadre de la légion et des colonies rejoint ses préoccupations. La figure du légionnaire convient à merveille pour représenter l’escapisme. Dans un article lucidement intitulé *Les plaisirs des légionnaires au temps des colonies : l’alcool et les femmes*, André-Paul Comor dresse le portrait de ce nouveau type de héros et de son environnement :

Au-delà de l’image d’Épinal que diffuse, depuis près d’un siècle, le cinéma où la figure du légionnaire se détache, grandi par et dans la geste héroïque propre à frapper l’imagination des foules, la femme – déjà mise en scène dans la littérature – occupe une place originale et spéciale. Le spectateur découvre, notamment dans les plus beaux longs métrages tournés dans les années 1930, l’univers quotidien du légionnaire : l’homme face à lui-même et le soldat entraîné par ses compagnons dans des plaisirs ou des amours faciles⁵³.

Dans les films qui mettent en scène ce type de personnage, il n’est pas rare que le légionnaire au cœur brisé trouve une consolation à sa solitude dans les bras d’une femme de petite vertu. Si cela ne suffit pas, reste l’alcool :

Si l’ivresse n’était jamais admise pendant le service, en revanche, malgré les désordres qu’elle pouvait entraîner hors du casernement pendant les permissions ou le “quartier libre” accordé aux hommes de troupe ou aux sous-officiers, les débordements épisodiques étaient avant tout interprétés comme des manifestations d’une tradition propre au “monde” de la Légion. Aussi

51. Tamba SAÏB, Op. cit., page 102

52. Alain VEBER, *La bataille du film - 1933-1945, Le cinéma français, entre allégeance et résistance*, Ramsay, Paris, 2007, page 50

53. André-Paul COMOR, *Les plaisirs des légionnaires au temps des colonies : L’alcool et les femmes*, Guerres mondiales et conflits contemporains, 2006-2, Numéro 222, PUF, page 36

n'étaient-ils pas réprimés car relevant de la simple sanction hiérarchique. Pour vaincre l'ennui de la vie de garnison ou du poste et échapper au cafard qui le guettait, le "blédard" cherchait le plus souvent la fuite dans le vin⁵⁴.

Ces plaisirs plus ou moins louches cachent mal que le propre du légionnaire reste finalement sa solitude. Face à lui-même, rabâchant sur sa vie brisée, il n'est pas rare que le légionnaire commette acte de folie ou de désespoir. Dans la vie comme à l'écran, la Légion recueille et abrite en son sein "*des hommes souvent meurtris que la détresse physique ou morale poussait à faire le saut dans l'inconnu*"⁵⁵. Dans la culture populaire de l'époque, le mythe du légionnaire au charme ténébreux bénéficie de surcroît du secours de la chanteuse Edith Piaf et de sa chanson "Mon légionnaire", dont la vie se résume en quelques tatouages : sur son cou : "Pas vu, pas pris" ; sur son cœur : "Personne" ; enfin, sur son bras droit : "Raisonne". Ses tatouages énigmatiques correspondent bien au caractère impénétrable du héros du cinéma réaliste poétique engagé dans la légion, auquel il faut aussi ajouter la bravoure dans les combats héroïques et le sens du sacrifice qui s'apparente parfois à une pulsion de mort volontaire.

Les petites gens

Comme déjà relaté, la proximité entre le réalisme poétique et le cinéma populiste ou d'inspiration sociale est très grande, la truculence en moins, car le réalisme poétique se situe moins dans ce registre. Dans les deux cas cependant, les films regorgent de personnages issus des classes populaires – les *petites gens* – que l'on croise principalement dans les cafés et les petits hôtels pas chers. Ces personnages "*apportent de la chair, celle d'une vraie réalité populaire*"⁵⁶, que l'on retrouve, par exemple, avec les marginaux des films de Marcel Carné. Ainsi, dans le processus de l'adaptation des romans populistes ou dans la réalisation de scénarios originaux, les réalisateurs comme Carné, Duvivier ou Renoir, les scénaristes comme Prévert, Jeanson ou Spaak, montrent leur héritage populiste, qui s'illustre souvent dans la revalorisation du lien social à travers la mise en scène d'une communauté solidaire comme dans LA BELLE ÉQUIPE et de l'identité populaire (comme l'usage de l'argot et de l'accent faubourien chez Gabin et Arletty).

Dans son introduction à sa thèse, Kern pointe que

la production culturelle de l'entre-deux-guerres se distingue par un intérêt renouvelé pour la représentation des enjeux sociaux qui troublent la vie quotidienne de la population française : le travail et la misère dans un espace de plus en plus urbanisé de-

54. André-Paul COMOR, op. cit., page 37

55. Ibid.

56. Philippe PALLIN et Denis ZORNIOTTI, op. cit., page 35

viennent les sujets primordiaux dans la littérature, la photographie et le cinéma, notamment pendant la période entre 1928 et 1939. Face à la crise financière, les grèves ouvrières et l'essor du Front populaire, le champ artistique réagit avec un renouveau des formes de représentation réaliste qui doit aboutir à l'interrogation de la nature du "peuple", des liens sociaux qui le déterminent et de la survie des traditions populaires pendant la modernisation des pratiques quotidiennes⁵⁷.

La question de la promotion des classes populaires est d'ailleurs antérieures à la victoire de la gauche en 1936 et on assiste très tôt à une esthétisation de termes comme *petites gens* et *peuple* dans la littérature, la photographie et le cinéma de l'époque. L'historien Prédal voit monter une opposition entre "*d'un côté, le cinéma des riches, des puissants, des banquiers [...] cinéma du cynisme, ou des tricheurs et, de l'autre, l'école réaliste du quotidien, des petites gens, de la marginalité, le cinéma du réalisme poétique et du populisme tragique*"⁵⁸.

Les personnages décrits sont le plus souvent des ouvriers ou des déclassés qui sont *dans la galère*, victimes d'un destin tragique auquel ils ne parviennent pas à échapper :

Pépé est, à l'avance, un vaincu. Non par la police qui le traque dans son repaire de la Casbah, mais par lui-même, par la nostalgie du macadam parisien, par un amour éperdu, par le cafard et l'ennui, par la chiennerie de la vie, en un mot par la fatalité⁵⁹.

Ces quelques mots pourraient tout aussi bien être associés aux personnages de Carné et des autres production réaliste poétique.

Les stéréotypes de genre

Dans les films français des années trente, y compris du courant réaliste poétique, l'imaginaire des genres reste pour la plupart traditionnel. Le rôle des genres est seulement questionné dans l'œuvre d'auteurs comme Pierre Mac Orlan, qui sympathise avec des groupes progressistes ou d'avant-garde. Cependant, cela ne va pas plus loin et peut être interprété comme une mise en garde contre le pouvoir naissant des femmes. Pour Kern, "*la crainte de la perte des traditions face à la modernité de la vie comporte la peur de la domination féminine*"⁶⁰.

La figure de Jean Gabin, acteur symbolique du réalisme poétique a souvent été mise à l'épreuve du fait de l'homogénéité des personnages qu'il incarne et qui se rapprochent de l'imaginaire de l'homme du peuple. A partir de LA BANDERA, l'acteur se construit lui-même le rôle-type. L'image

57. Matthias KERN, op. cit., page 3

58. René PRÉDAL, op. cit., page 97

59. Charles LESUR, op. cit., page 52

60. Matthias KERN, op. cit., page 13

qui accompagne Gabin s'appuie alors sur ce que Ginette Vincendeau appelle la *virilité prolétarienne*, qui se manifeste par l'adoption du langage populaire, par le jeu lent et mesuré, économe en moyens mais susceptibles d'être interrompu par des coups de colères qui rompent avec son rythme lent. "*Mythe d'une masculinité à la fois idéale et vouée à la mort, objet d'identification pour des hommes qui doutent (et qui aiment à projeter ces doutes sur "le peuple") et objet de désir pour les femmes*⁶¹". Gabin et les autres acteurs masculins du genre réaliste poétique ne sont finalement pas, comme on pourrait l'imaginer au premier abord des individualités fortes, mais des hommes écrasés par leur destin et des archétype du personnage représentant un groupe marginal ou socialement fragile : ouvrier, légionnaire, déserteur, caïd, etc.

La femme, quant à elle, apparaît comme *l'amoureuse un peu sotte* ou la *destructrice* d'un personnage masculin, pourtant supposé écrasant. La figure très cinématographique de la *femme fatale* trouve tout son espace dans le réalisme poétique. La masculinité se construit en miroir

[...] face à des figures féminines plus ou moins négatives, que ce soit la Garce – version "pauvre" (Line Noro dans *Pépé le Moko*, Viviane Romance dans *La Belle équipe*) ou version "riche" (Mireille Balin dans *Pépé le Moko* et *Gueule d'Amour*) — ou bien face à des figures plus complexes comme la Femme tragique au passé mystérieux (Michèle Morgan dans *Quai des brumes* et *Remorques*), ou la Jeune fille faussement innocente (Jacqueline Laurent dans *Le Jour se lève*). Dans *Gueule d'amour*, Grémillon pousse Gabin de son piédestal et le soumet à une série d'humiliations comme pour lui faire payer son narcissisme initial. Ces films illustrent des moeurs où le pouvoir de la sexualité féminine est dévorant : chez les femmes riches, avec leur frustration, leur nymphomanie, leur frigidité qui symbolisent la décadence nuisible de leur classe, chez la "garce pauvre", figure aussi ancienne que le populisme littéraire, qui est plus près de l'animal. Sa fatalité est consubstantielle à une sexualité débordante dont elle est, à la limite, prisonnière au même titre que la "garce riche" de sa dépendance économique⁶².

Annonçant une situation typique du film noir, on trouve souvent une femme derrière le criminel héros tragique. Pillard poursuit l'analyse de genre en pointant du doigt la figure masculine défaillante du piètre gangster, comme le personnage de Lucien dans *QUAI DES BRUMES*, petit voyou "*aux postures exagérément masculines (costumes tape-à-l'œil et soin excessif à*

61. Noël BURCH et Geneviève CELLIER, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Armand Colin, Paris, 2005, page 40

62. Noël BURCH et Geneviève CELLIER, op. cit., page 43

*l'apparence vacuité de la performance*⁶³”.

Les reflets de l'époque

Le film réaliste poétique reflète l'époque dans laquelle il se déploie, c'est-à-dire l'entre-deux-guerres et à la dépression économique. Pillard voit dans les récits proposés dans ce genre cinématographique une “réactualisation contemporaine, “au siècle de la vitesse” de conventions narratives empruntées à la tragédie grecque comme au film de gangster [qui] dessine avec pessimisme l'image d'un monde rendu plus dangereux, incertain et chaotique par les rêves de domination autant que par les frustrations d'individus médiocres, égocentriques et narcissiques⁶⁴”, alors que l'historien du cinéma va même plus loin en constatant que “La France de Philippe Pétain est présente dans le cinéma populaire de 1935. L'angoisse du printemps 1940, des fuites désespérées et des vies brisées, sourd des films “réalistes” de 1938. Le réalisme poétique et aussi un réalisme d'anticipation.⁶⁵”. De son côté, Raymond Chirat pense retrouver dans le cinéma des années trente les *miasmes* et *marasmes* de la décennie et une réponse à l'engouement du public pour les faits divers et les crimes.

En prenant une nouvelle fois l'exemple de QUAI DES BRUMES, nous voyons que le film traduit la misère qui traîne dans les bas quartiers des villes industrielles et les menaces qui pèsent sur cette société de l'entre-deux-guerres, entre victoire du Front Populaire et bruits de bottes. Dans le film LA BELLE EQUIPE, le récit d'une amitié ouvrière, est confronté aux questions du temps : le chômage, l'accueil des réfugiés espagnols, etc. Pillard a raison d'affirmer que le réalisme poétique illustre les crises que traverse la France des années trente : crise sociale, économique et politique, crise de l'identité nationale, mais aussi crise de la masculinité. De son côté, Jeancolas observe que réalisme poétique “relève d'une exégèse clinique⁶⁶” : La France déprime, elle tente d'exorciser les menaces qui l'entourent par un sacrifice, comme ces films qui se clôturent par un suicide ou la mort.

Le pessimisme

En effet, le pessimisme est un trait significatif du réalisme poétique. La plupart de ces films sont des mélodrames qui s'achèvent sur une fin malheureuse (la mort ou l'échec des protagonistes). Les menaces qui pèsent sur la société justifient le pessimisme ambiant, plus prononcé en tout cas que dans la production cinématographique antérieure. Pour l'illustrer, une scène

63. Thomas PILLARD, op. cit., page 87

64. Thomas PILLARD, op. cit., page 91

65. Jean-Pierre JEANCOLLAS, op. cit., page 5

66. Jean-Pierre JEANCOLLAS, *Le cinéma des français - quinze ans d'années trente (1929-1944)*, éditions Nouveau Monde, Paris, 2005, page 233

de *QUAI DES BRUMES* commence après le récit de la vie du personnage de Nelly, que le public n'entend pas. Jean (interprété par Gabin) rétorque :

JEAN: Oh bien sûr ! Pas difficile à comprendre. Tout ça c'est... c'est la vie, la vacherie, quoi.

D'autres généralités désespérées émaillent les dialogues :

JEAN: si tu veux, quand une fille est belle, qu'elle est jeune et pis qu'elle veut vivre eh ben... c'est comme un homme qui essaie d'êt' libre. Tout le monde est contre. Comme une meute...

NELLY: C'est difficile de vivre.

Le dialogue retranscrit le malaise général face au monde, alors que chaque personnage est hanté par la mort. L'absence de solidarité entre eux – à part l'amour naissant entre Jean et Nelly – aggrave la situation. La société décrite est gangrénée à la fois par l'angoisse de la mort et l'individualisme. C'est cette vision pessimiste qui détermine pour plusieurs observateurs le concept du réalisme poétique et qui est à l'origine de beaucoup de mauvaises critiques, notamment de la presse de droite, mais aussi de Jean Renoir. Vu le succès des films de ce courant, on peut néanmoins penser que le pessimisme de ces productions correspond aux attentes et au goût du public de l'époque.

Cependant, pour nuancer le propos sur le pessimisme, il faut entendre Kern lorsqu'il souligne que

Si certains chercheurs voient dans *Le Quai des brumes* un exemple du pessimisme naissant du cinéma français face au Front populaire et à la capacité de l'État français d'affronter la guerre imminente, ce pessimisme n'est pas absolu, comme le montre la mise en scène de la société dans *Hôtel du Nord*. Elle contient, certes, des éléments destructeurs et des individus qui s'opposent à l'ordre traditionnel, mais ces éléments ne signifient pas dans ce film la fin du rapport social et du milieu populaire. Bien au contraire, celui-ci s'avère assez fort pour maîtriser les tensions⁶⁷.

Il est possible cependant de contredire Kern en affirmant qu'*HOTEL DU NORD* est davantage un film populiste que réaliste poétique. En tout cas, un autre exemple saisissant peut être trouvé dans *LE JOUR SE LÈVE*, qui a le mérite de ne pas masquer son fatalisme, puisque l'histoire commence par mort d'un protagoniste, comme pour mieux confirmer que la rédemption est impossible dans ce monde. Les films réalistes poétiques apparaissent in fine comme le testament d'une *“génération perdue dans la brume aussi réaliste que métaphysique”*⁶⁸.

67. Matthias KERN, op. cit., page 516

68. René PRÉDAL, op. cit., page 104

1.7 L'héritage du réalisme poétique

Pour mieux affirmer l'existence du courant réaliste poétique (souvenons-nous qu'il fut parfois chahuté, contesté voire nié de son temps), il est nécessaire, non seulement de le décrire, mais également d'identifier les éventuelles influences qu'il a pu avoir sur le cinéma mondial qui a suivi son déploiement. A moins d'imaginer que le réalisme poétique a eu l'existence d'une météorite ou d'une étoile filante, il est vraisemblable que les cinéastes qui ont succédé aux Carné, Prévert, Renoir et autres Duvivier et Grémillon aient vu et apprécié ces titres-phares du cinéma des années trente. Ce préalable n'enlève rien, cependant, à l'idée communément admise que les événements tragiques de la seconde Guerre Mondiale ont constitué une rupture majeure dans l'histoire de l'art cinématographique (comme a su le percevoir notamment le philosophe Gilles Deleuze).

Un premier reflet du réalisme poétique dans le cinéma d'après-guerre peut être trouvé ailleurs qu'en France, à savoir en Italie, avec le néo-réalisme. Alors que de nouveaux sujets intéressent les cinéastes, la manière de filmer évolue. Il a été dit que le réalisme poétique proposait surtout des personnages issus d'un milieu social difficile. Le *néo-réalisme* italien s'intéresse encore plus profondément à l'homme et à sa condition et ambitionne de se rapprocher des gens *véritables*. Ce courant déserte les studios et fait sortir dans la rue les cinéastes, comme Rossellini, prenant au pied de la lettre le mot d'ordre de Carné en 1933. *ROME VILLE OUVERTE* (*ROMA CITTÀ APERTA*, 1945, Roberto Rossellini) illustre cette révolution, lointain héritier du premier Carné, celui du documentaire de 1929, *NOGENT, ELDORADO DU DIMANCHE*, premier film de cinéaste français.

En France, le réalisme poétique, est d'une certaine manière déjà abandonné par Renoir avant-guerre : *LA RÈGLE DU JEU* n'a plus rien à voir avec *LA BÊTE HUMAINE*, et se veut plus cynique et plus social à la fois. Les années d'occupation et d'immédiate après-guerre vont laisser la place aux films noirs, beaucoup plus durs et proposant une autre vision, tel Clouzot avec *L'ASSASSIN HABITE AU 21* (1942), et surtout *LE CORBEAU* (1943). Les *nouveaux* cinéastes qui débute leur carrière à cet époque, comme Bresson, s'éloignent de l'esthétique du réalisme poétique tandis que René Clément développe un cinéma rapprochant fiction et documentaire, rappelant la veine naturaliste, prémisses du cinéma réaliste des années trente. A bien des égards, Claude Autant-Lara poursuit le plus la voie du réalisme poétique et du populisme, devenant plus tard l'une des cibles favorites des critiques de la *Nouvelle Vague* contre le *cinéma de papa*. Charles Lesur affirme que jusqu'aux années soixante, la grande majorité des films n'étaient que *ressassement de l'esthétique qui avait tant réussi au cinéma français mais qui n'apporte alors plus rien de nouveau*⁶⁹. La fidélité au noir et blanc est presque un aveu.

69. Charles LESUR, op. cit., page 107

Avec la *Nouvelle Vague*, les cinéastes comme Godard, Chabrol et Truffaut proposent de suivre le chemin des néo-réalistes italiens et de privilégier les décors naturels, au détriment du tournage en studio. Une seconde fois, une nouvelle génération prend au mot le slogan lancé par Carné “*Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ?*”... et elle le fait vraiment. Pourtant, comme on l’a dit, la “Nouvelle Vague” rejette le “cinéma de papa” et ce qui l’a précédé, soit le réalisme poétique. Truffaut écrit à son sujet “*Marcel Carné est un pur technicien [...] et pendant des années on nous a offert des films de Jacques Prévert mis en images par Marcel Carné*⁷⁰”. La *Nouvelle Vague* veut renvoyer aux oubliettes un cinéma qu’elle juge dominé par les scénaristes. Pour cette école, le réalisateur doit devenir un auteur et non plus celui qui traduit en images un texte qui ne lui appartient pas. “*Leur agressivité est telle que le réalisme poétique et ses réalisateurs tombent pour longtemps dans l’oubli*⁷¹”. L’esthétique du cinéma du réalisme poétique ne disparaît pas complètement, mais survit à travers des techniciens (opérateurs, décorateurs,) qui ont pu continuer leur carrière jusque dans les années quatre-vingts grâce à Bertrand Tavernier qui s’entoure de certains collaborateurs de Marcel Carné pour ses films COUP DE TORCHONS (1981) et AUTOUR DE MINUIT (ROUND MIDNIGHT, 1986).

Que reste-t-il aujourd’hui du réalisme poétique et de son esthétique dans le cinéma contemporain et retrouve-t-on seulement dans des productions récentes des traces de ce courant, alors que plus aucun cinéaste ne s’en réclame, même de manière tenue, depuis la disparition de Tavernier en 2021. Si l’on veut bien se souvenir que le réalisme poétique voulait refléter les angoisses de son temps, il est probablement naturel de voir disparaître les références de ce courant dans le cinéma du début du XXI^e siècle, soit près d’un siècle plus tard. En même temps, si le réalisme poétique voulait refléter les tourments du peuple face aux crises qu’il doit affronter, ce cinéma reste actuel et ses thèmes devraient faire écho, par exemple auprès des “petites gens” portant gilets jaunes ou population confinée en mal d’évasion. Une renaissance du réalisme poétique est peut-être à prévoir, qui s’incarnerait soit dans le prolongement du film noir français, qui s’est imposé sur nos écrans depuis la fin de la guerre, soit dans une production à la veine moins noir et plus poétique, mais renouant avec la tradition populiste et populaire, à l’instar du film à succès de Jean-Pierre Jeunet LE FABULEUX DESTIN D’AMÉLIE POULAIN (2001).

70. Ibit.

71. Ibit.

Chapitre 2

Jacques Feyder, artisan du cinéma français

2.1 Eléments bibliographiques et critiques

Jacques Feyder est une figure importante du cinéma français des années vingt et des années trente. Cependant, l'homme est souvent oublié, de même que ses films, qu'on ne diffuse pas à la télévision. Dans la littérature consacrée à l'histoire du cinéma, il bénéficie de quelques lignes, plutôt élogieuses, chez les critiques de son temps (Sadoul, Brasillach) et d'aujourd'hui (Pallin), mais guère plus. Peu d'ouvrages ont été consacrés à sa vie et son œuvre. Nous pouvons citer une brochure d'une cinquantaine de pages de l'universitaire belge Victor Bachy, parue en 1966, un petit ouvrage de l'historien Charles Ford paru en 1973 aux Editions Seghers et enfin une intéressante compilation d'articles publiée dans un hors-série de la *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma 1895* datant de 1998, soit il y a presque vingt-cinq ans. Enfin, Jacques Feyder nous a laissé un livre, écrit à quatre mains avec son épouse, l'actrice Françoise Rosay, et intitulé "*Le cinéma, notre métier*", publié en Suisse en 1944. L'ouvrage est plaisant à lire, mais en réalité ne mérite pas le titre de biographie. Il s'agit plutôt d'un recueil de conseils et d'anecdotes à destination d'admirateurs et d'apprentis cinéastes ou d'apprentis acteurs du début des années quarante. Si l'on doit ajouter que les différents livres cités n'ont jamais fait l'objet d'une réédition récente, on peut imaginer notre soulagement d'avoir pu compter sur des bouquinistes pour se procurer ces précieux ouvrages, quoique fort jaunis. Bref, la vie et l'œuvre de Jacques Feyder ne sont plus commentées de manière approfondie depuis longtemps.

Reste un dernier type de sources : les articles de ou sur Jacques Feyder dans les revues de spectacles cinématographiques des années vingt, trente et quarante, mais, ne le cachons pas, elles sont plus difficile d'accès. Heureusement, les plus significatives sont citées dans les publications reprises

ci-dessus.

Ce préambule est à la fois le signe et la cause du séjour prolongé de Jacques Feyder dans une sorte de purgatoire du cinéma français où il séjourne depuis des décennies. Dans les lignes qui vont suivre, nous espérons démontrer combien cette situation de fait constitue une injustice, tant le personnage est attachant et son œuvre riche d'intérêts.

Comme il l'écrit lui-même :

Je suis né à Ixelles le 21 juillet 1885 à 9 heures du matin, salué par une salve de cent un coups de canon : c'était le jour de la fête nationale belge ! Mon arrière-grand-père fut général, mon grand-père critique dramatique, mon père administra la Compagnie internationale des Wagons-Lits, je m'occupe de cinématographie et mon fils aîné montre de grandes dispositions pour le dessin. Mon destin de cinégraphiste était donc tout tracé¹.

Feyder était donc Belge et Bruxellois. Son véritable patronyme n'était pas Jacques Feyder, mais Jacques Frédérix (dans certains documents, c'est ainsi qu'il est désigné, notamment par l'historien Raymond Chirat). En effet, sa passion de jeunesse pour le théâtre et le cinéma étant peu appréciée par sa famille, il dut changer de nom à la demande de ses parents, pour ne pas entacher l'honneur de la famille. Comme il habitait à proximité de la rue Faider, à Bruxelles, il choisit Feyder. Sans doute est-ce par crainte des quiproquos que sa ville de naissance ne baptisa jamais une rue à son nom pour lui rendre hommage.

La première ambition du Belge est d'abord de faire l'acteur. C'est pourquoi il quitte Bruxelles pour s'installer à Paris. Il court les cachets au théâtre de la Porte-Saint-Martin et au théâtre Michel. A Lyon, où il part également jouer une pièce, il rencontre une jeune actrice débutante : Françoise Rosay, sa future épouse qui va lui donner trois fils.

A partir de 1912, Feyder devient figurant, puis acteur au cinéma. On reconnaît notamment sa silhouette dans une féerie de Méliès (travesti en femme ou sur le dos d'un cheval) et dans des films de Louis Feuillade. Avec Françoise Rosay, il apparaît dans un épisode de la série LES VAMPIRES.

Jacques Feyder s'intéresse de plus en plus à ce qui se passe de l'autre côté de la caméra. Il se rapproche des techniciens, devient assistant de Gaston Ravel et, quand ce dernier tombe malade, Feyder le remplace à la satisfaction de Léon Gaumont. Une étape importante de sa carrière s'ouvre devant lui. Durant l'année 1916, Jacques Feyder devient cinéaste indépendant et tourne des petits films sans prétentions pour se faire la main et expérimenter certaines prises de vue originales ou autres trouvailles. L'humoriste Tristan Bernard lui souffle même des idées de saynètes amusantes.

1. Jacques FEYDER, *Le Figaro*, 1924, cité dans Jean GILI et Michel MARIE, Jacques Feyder, 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, numéro hors série, Paris, Octobre 1998, page 189

En 1919, la firme Gaumont se sépare de lui et Feyder pense que le temps est venu de réaliser une œuvre importante. Il se lance dans l'adaptation du roman de Pierre Benoit, *L'ATLANTIDE*.

La carrière de Jacques Feyder compte une quarantaine de films en tant que réalisateur et très souvent de scénariste, allant de la période du muet aux films parlants. Cette carrière n'eut aucune existence dans son pays natal, la Belgique. En revanche, il tourna en France, en Allemagne, aux États-Unis, mais aussi en Espagne, en Grande-Bretagne et en Suisse. En 1928, le cinéaste se fait naturaliser français, probablement pour contourner les tracasseries administratives qui visaient à limiter les activités des étrangers dans le cinéma français de l'époque.

Son épouse Françoise Rosay apparaît dans la plupart de ses films, souvent au premier plan.

Son assistant au début des années trente n'était autre que Marcel Carné. De Feyder, le cinéaste emblématique de *QUAI DES BRUMES* et du *JOUR SE LÈVE* a dit *"il est l'homme-cinéma type. Il voit cinéma, pense cinéma, vit pour le cinéma, rêve cinéma"*² et encore qu'il était pour lui, son jeune collaborateur *"à la fois un ami, un père spirituel, un conseiller et un guide"*³.

Sur son œuvre à la fin de l'âge du cinéma muet, Bardèche et Brassilach jugent en ces termes la carrière de Feyder

Il travaille sagement, consciencieusement, avec un goût de plus en plus vif pour l'ouvrage bien faite, comme un bon ouvrier. Il s'assimile les conquêtes des autres, il désire aussi, sans aucun doute, gagner de l'argent. Et ses films plaisent presque tous. Mais on ne découvre qu'à la longue, sous leur apparence un peu rude et un peu simple, leur originalité⁴.

De son côté, Sadoul note *"Jacques Feyder avait le goût de la précision et de la minutie. Ces qualités de bon artisan n'allaient pas sans une certaine froideur. Elle n'excluait pas un amour réel de la vie et des hommes, observés d'un œil aigu, amer parfois"*⁵.

La fin des années trente et les années quarante sont marquées par le déclin du cinéaste. Malade et alcoolique, il doit subir une cure de désintoxication pendant la guerre, qu'il passe en Suisse dans une sorte de semi exil, séparé de sa femme qui est en Angleterre où elle s'active au côté de la France résistante.

Jacques Feyder a quitté ce monde prématurément le 24 mai 1948 laissant derrière lui une œuvre admirable, mais méconnue à notre époque. L'historien

2. Ibid.

3. op. cit., page 176.

4. Maurice BARDÈCHE et Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma (Tome I : Le Muet)*, Les Sept couleurs, Paris 1964, page 298

5. Georges SADOUL, *Le cinéma français – 1890/1962*, Flammarion, Paris, 1962, page 48.

du cinéma Philippe Pallin résume en quelques mots les traits marquants et les caractéristiques récurrentes de sa filmographie :

Une ouverture à des genres et à des thèmes très variés (cette diversité lui sera d'ailleurs reprochée, parfois perçue comme un manque d'identité personnelle), un souci conjoint de naturalisme (avec la volonté constante de tourner en décors naturels) et de fantaisie fictionnelle, et surtout un perfectionnisme énorme – dans le temps de préparation de ses films, de sa mise en place avec le scénariste (pour un vrai travail en osmose), dans les exigences transmises à toute l'équipe technique et aux comédiens⁶.

2.2 Éléments annonciateurs du réalisme poétique dans le cinéma muet de Feyder

Rappelons ici la dette que doit le cinéma réaliste poétique à l'invention du parlant, genre inspiré par la littérature, et dont les plus illustres représentants, poètes et écrivains, sont les auteurs de scénarios et de dialogues ciselés. Impossible donc de défendre l'idée d'un cinéma réaliste poétique muet remontant aux années 1920. En revanche, il n'est pas extravagant d'apercevoir dans le cinéma de cette décennie des indices de ce qui deviendra plus tard le réalisme poétique. Dans cette optique, il n'est pas malhonnête non plus de prétendre que certains réalisateurs de films muets, à commencer par Jacques Feyder, ont pu, timidement, poser les jalons d'un genre cinématographique qui va exploser moins de dix ans plus tard. Même dans une carrière de cinéaste aussi plurielle que celle de Jacques Feyder, une continuité peut être trouvée, d'un film à l'autre. Pour cette raison, nous pensons utile de nous arrêter sur trois de ses films qui précèdent l'avènement du parlant.

Plusieurs long-métrages de Feyder de cette époque méritent en effet notre attention pour leur proximité avec une thématique chère au réalisme poétique. Alors que *L'ATLANTIDE* est un film du genre colonial qui évoque l'escapisme et la soif d'exotisme, *CRAINQUEBILLE* aborde la question sociale et *VISAGES D'ENFANT* est un mélodrame. *LES NOUVEAUX MESSIEURS* ironise sur l'alliance maudite de l'argent et de la politique, rappelant *L'ARGENT* de L'Herbier. *LES NOUVEAUX MESSIEURS* est le dernier film muet de Feyder et anticipe, sur un mode cynique, la crise politique des années trente et le rejet des combines politiciennes qui feront descendre, sur le pavé parisien, des milliers de Français en février 1934.

6. Philippe PALLIN et Denis ZORNIOTTI, op. cit., page 182.

2.2.1 L'Atlantide (1921)

Jacques Feyder réalise L'ATLANTIDE, d'après un scénario, dont il est l'auteur, inspiré du roman de Pierre Benoît qui porte le même nom. L'ATLANTIDE sort le 30 septembre 1921 à Paris (Cinéma de la Madeleine), puis fera l'objet de deux reprises, en 1928 et en 1932.

La trame est fidèle au roman. Aux environs de Tombouctou, le lieutenant de Saint-Avit est retrouvé inanimé. Après avoir été pris en charge et soigné, il reçoit le commandement d'un poste et confie son secret à un collègue : Avec le capitaine Morhange qui l'accompagnait dans une mission de reconnaissance dans le désert, ils ont découvert une sorte d'oasis, un reste de l'Atlantide, le continent mythique. Une reine toute puissante, Antinée, y règne, provoquant la passion amoureuse chez tous les hommes qui croisent son chemin. Ces victimes masculines, une fois délaissées, sombrent dans la folie et le suicide. Seul Morhange parvient à résister à la Reine qui, exaspérée, pousse Saint-Avid à le tuer. Avec l'aide d'une servante d'Antinée, Saint-Avit s'évade finalement de l'Atlantide. La servante meurt pendant la fuite, tandis que Saint-Avit est retrouvé mourant.

Le tournage a lieu de mars à octobre 1920 en Afrique du Nord, avec de nombreux extérieurs dans les environs de Touggourt, puis dans le massif de l'Aurès et en bordure de mer. Les intérieurs sont réalisés dans un studio improvisé dans les carrières de Bab el Oued, aux environs d'Alger, où la lumière solaire de la Méditerranée vient en renfort des groupes électrogènes. Le choix de Jacques Feyder de tourner principalement en extérieur, dans l'environnement réel où se situe l'action traduit, dans son chef, une prétention naturaliste qui ne va pas le quitter. Dans ses mémoires, Feyder n'est pas peu fier d'affirmer : *“L'Atlantide était le premier grand film français qui rompait avec les traditions étreintes de truquage en studio, qui bénéficiait des paysages sahariens véritables, tournés sur place, pendant huit mois⁷.”*

La troupe de L'ATLANTIDE se composait, outre des interprètes et les techniciens, de plusieurs Touaregs et de figurants indigènes recrutés sur place.

A sa sortie, L'ATLANTIDE connaît un triomphe en France et dans le monde entier. En 1928, une réédition connaît autant de succès, et celle de 1932 éclipse presque le remake dû à l'Allemand Pabst, pourtant en version parlante.

Pour Said Tamba, L'ATLANTIDE porte à son apogée l'exotisme au cinéma.

Certes, Louis Delluc note qu'en l'occurrence, “le grand acteur, c'est le sable”, voulant pointer l'exagération extrême des éléments décoratifs. Pourtant, la critique ne s'y est pas trompée qui [...] considère d'abord l'entreprise d'un point de vue commercial et concurrentiel car L'Atlantide apportait la preuve qu'un vaste

7. Jacques FEYDER et Françoise ROSAY, *Le cinéma notre métier*, Edition Skira, Genève, 1944, page 22.

assemblage fantasmatique doublé d'une esthétisation débridée pouvait mobiliser l'enthousiasme et provoquer l'émoi des spectateurs mieux que des œuvres machistes et frustrées absorbées dans des démonstrations de force et obnubilées par le contrôle de la circulation des femmes. Et ce d'autant plus qu'on pouvait, en effet, à partir d'un royaume fabuleux, propager des idées et édicter des règles sans déroger au système et, au contraire, continuer à prôner le rejet de la mixité, sauf si elle intervient entre mâles conquérants et femmes indigènes⁸.

Cette citation un peu longue, outre qu'elle souligne, à travers le commentaire ironique de Delluc, la place prépondérante du décor naturel (il faut dire que le jeu des acteurs et en particulier de l'interprète de la Reine n'est pas inoubliable), situe *L'ATLANTIDE* dans le genre spécifique du cinéma colonial. L'exotisme, qui répond à la soif d'aventures et au désir d'évasion, a aussi un important pouvoir d'évocation érotique. Or, l'aventure que vivent Morhange et Saint-Avit relève du fantasme mais apparaît en même temps comme un coup porté à la virilité des personnages masculins puisque les deux protagonistes sont avant tout les *victimes* du pouvoir de séduction d'Antinéa.

Le rapprochement que nous faisons entre exotisme et questionnement de l'identité masculine dans ce premier succès cinématographique de Feyder, même s'il est peut-être inconscient, ne doit pas être négligé pour juger des grands succès du cinéma des années trente (*LA BANDÉRA*, *PÉPÉ LE MOKO*) qui exploiteront le même ressort quinze ans plus tard. En montant *LE GRAND JEU* douze ans après *L'ATLANTIDE*, Feyder démontre que pour lui, le sujet n'est pas épuisé.

2.2.2 Crainquebille (1923)

Une nouvelle fois, Jacques Feyder signe un scénario adapté d'une œuvre littéraire, à savoir une nouvelle de l'écrivain Anatole France. Le tournage a lieu durant l'été 1922, en extérieur, dans le quartier des Halles, à Montmartre et au Palais de Justice de Paris, ainsi qu'en studio pour les scènes de nuit notamment. Le film sort en mars 1923, en exclusivité dans une salle parisienne.

L'histoire peut se résumer ainsi : Le Père Crainquebille est un vieux marchand de quatre-saisons du quartier des Halles. Un matin, il rencontre *La Souris*, un jeune vendeur de journaux aux allures de Gavroche, suivi par son chien. Par un malheureux concours de circonstances, un agent de police arrête Crainquebille (il pense que le vieil homme l'a insulté, ce qui est pourtant faux). Envoyé devant le tribunal, le malheureux ne parvient pas à convaincre de son innocence et est jeté en prison. À sa libération, ses

8. Saïd TAMBA, op. cit., page 97.

anciens clients lui tournent tous le dos et, plus miséreux que jamais, en vient à regretter son séjour derrière les barreaux. Finalement, il croise *La Souris*, qui lui redonne un peu d'espoir et il retrouve le goût de vivre.

Cette fin presque joyeuse ne doit masquer la trame assez sombre du film. Les scènes tournées dans les rues de Paris et l'interprétation magistrale de l'acteur Maurice de Féraudy dans le rôle du marchand de quatre saisons donnent une vision très réaliste du Paris populaire de l'époque, c'est-à-dire assez miséreux. L'incident qui conduit Crainquebille à être jugé sans ménagement illustre aussi le peu de cas avec lequel la justice peut traiter les *petites gens*. A bien des égards, le film de Feyder est un manifeste en faveur d'une justice plus clairvoyante et équitable, quel que soit le statut social de l'accusé. Les effets techniques, reposant entre autres sur les rapports dimensionnels des personnages entre eux en fonction de leur statut social, sont remarquables pour l'époque. Dans les scènes du tribunal, l'écran épouse le point de vue de Crainquebille à travers des vues floues et déformantes reflétant, en surimpression, ses pensées vagabondes.

Ces tableaux populaires gardent une authenticité et une force qui rejoignent parfois certaines réalisations soviétiques. Le film annonce, comme Renoir, l'école néo-réaliste italienne. Le naturalisme littéraire à la Zola trouvait ici une expression consciente et valable. Parfois la sincérité de son étude atteignait le véritable réalisme, grâce à la générosité d'Anatole France. Sa portée dépassait la description pittoresque ou l'impressionnisme de la scène du jugement⁹.

L'hommage du grand historien du cinéma, qui était si réticent avec la notion de réalisme poétique, prend pourtant la forme d'un faisceau d'indices pour relier discrètement ce film aux origines du genre. Dans son ouvrage consacré au cinéma français de 1890 à 1962, Sadoul devient d'ailleurs beaucoup plus explicite lorsqu'il écrit que Crainquebille "*ménage une transition entre le réalisme naïf d'avant 1914, celui de Zecca, Jasset et Feillade, et le réalisme poétique de 1935-1945*"¹⁰.

2.2.3 Visages d'enfants (1925)

VISAGES D'ENFANTS est un film réalisé par Feyder sur base d'un scénario original dont il est l'auteur. Le tournage a lieu au printemps et en été 1923. Sauf pour quelques scènes d'intérieur tournées en studio, VISAGES D'ENFANTS est filmé en extérieur, dans le Haut-Valais, en Suisse. Les scènes de montagnes sont époustouflantes et, une nouvelle fois, Feyder affiche sa foi en

9. Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma, tome V*, Paris, Editions Denoël, 1975, p. 182.

10. Georges SADOUL, *Le cinéma français – 1890/1962*, Flammarion, Paris, 1962, page 47.

un cinéma réaliste au niveau des décors. Des paysans du Valais font partie des figurants, au côté des acteurs, dont le jeune Jean Forest, interprète de *la Souris* dans CRAINQUEBILLE. VISAGES D'ENFANTS a obtenu le prix du meilleur film européen de la critique japonaise.

Le film de Feyder conte l'histoire du maire d'un village du Haut-Valais qui perd sa femme et doit rester seul avec ses deux enfants, Jean et Pierrette. Il se remarie assez vite avec une jeune veuve du village, elle-même mère d'une petite fille dénommée Arriette. Jean, dont la sensibilité est négligée par son père, prend immédiatement en grippe sa belle-mère et sa fille. Il semble le seul à vouloir maintenir le souvenir de sa mère, dont il contemple régulièrement le portrait. Par vengeance, Jean dérobe la poupée d'Arriette et la jette dans la neige. La petite fille part à sa recherche, mais se perd et est victime d'une avalanche. Arriette est heureusement sauvée, mais le jeune garçon est plein de remords et tente de se suicider en se jetant dans une rivière. Jean est sauvé in extremis par sa belle-mère et il accepte finalement de la considérer comme sa nouvelle maman.

VISAGES D'ENFANTS est un film dépouillé et simple, linéaire et cependant marquant par la beauté des décors et la profondeur des sentiments qu'il met en scène. L'interprétation des premiers rôles par des enfants a fasciné le public. Si ce film est un peu plus éloigné des thématiques qui feront plus tard le succès du réalisme poétique, et si VISAGES D'ENFANTS propose une fin *heureuse*, à rebours du pessimisme de ce genre, il faut retenir que grâce à ce film, Feyder confirme son talent à exprimer les sentiments de ses personnages, avec profondeur. *“Ce sera assez souvent le secret de Jacques Feyder de nous faire passer par-dessus l'attrait facile des romances un peu grosses, pour nous attirer à force de vérité humaine, même si cette vérité est un peu trop visible et un peu trop théâtrale”*¹¹.” énoncent Bardèche et Brassilach.

2.3 Quelques mots sur Charles Spaak

Il serait injuste et maladroit de ne pas évoquer ici la personne de Charles Spaak, scénariste et dialogiste des plus grands succès parlant de Jacques Feyder, avec qui il forme un duo indissociable, comme Prévert avec Carné.

Moins d'insolite, moins de poésie que chez Prévert, mais plus de puissance psychologique, moins de percussion ou d'immédiateté que chez Jeanson, mais plus de profondeur. Comme Prévert et Jeanson, Spaak sait aussi solliciter dans ses dialogues, à ses meilleures heures, l'émotion ou la cruauté, mais en les marquant souvent au fer rouge. Parce qu'il n'hésite jamais à appuyer, à

11. Maurice BARDÈCHE et Robert BRASILACH, *Histoire du cinéma (Tome I : Le Muet)*, op. cit. , page 299.

appuyer, à en ajouter encore¹².

Spaak pensait que le scénariste et le réalisateur devaient être en osmose, ce qui explique le nombre réduit de metteurs en scène avec qui il a travaillé. Outre Jacques Feyder pour *LE GRAND JEU*, *PENSION MIMOSAS*, *LA KERMESSE HÉROÏQUE*, citons Jean Grémillon pour *LA PETITE LISE*, Julien Duvivier pour *LA BANDERA* et *LA BELLE EQUIPE* et Jean Renoir pour *LA GRANDE ILLUSION*. La richesse de cette filmographie démontre la place de premier plan de Spaak dans le cinéma français des années trente et laisse imaginer son influence dans l'apparition du réalisme poétique. Georges Sadoul écrit sur son compte qu'il est *"le scénariste qui a le mieux contribué, avec Jacques Prévert, à la renaissance du cinéma français des années 1930, mais plus malléable que lui, il s'est davantage adapté aux personnalités des divers réalisateurs, attachant son nom aux meilleurs films de Feyder"*¹³.

12. Op. cit., page 162.

13. Georges SADOUL, op. cit, page 230.

Chapitre 3

Le Grand Jeu, film pionnier du réalisme poétique ?

3.1 Informations techniques

Au début des années trente, Jacques Feyder est lié par contrat à la Metro Goldwin Mayer, à Hollywood. Il obtient néanmoins un congé de six mois pour séjourner en France, avec la possibilité de réaliser un film sur place. En août 1931, Feyder arrive à Paris avec l'espoir de mettre en scène son premier film français parlant. Il signe, en septembre, avec Pathé-Nathan. Il projette de réaliser un film d'anticipation sur un scénario de Charles Spaak où Françoise Rosay doit jouer le rôle d'une femme politique.

Malheureusement, ce film ne voit pas le jour, et Feyder retourne en Amérique. Lorsqu'il revient définitivement en France, il pense d'abord à tourner MADAME BOVARY mais le projet est à son tour avorté, et il accepte finalement la proposition des Films de France de tourner un scénario de son choix. Ce sera LE GRAND JEU.

Dans sa biographie, Jacques Feyder confesse l'influence indirecte de sa carrière hollywoodienne sur LE GRAND JEU :

Le Grand Jeu que je tourne en France prend, en réalité, sa source en Amérique. Avant mon retour, il avait été question pour moi de réaliser : "Comme tu me veux", de Pirandello, avec Greta Garbo... J'avais imaginé de donner une autre voix que la sienne à Greta Garbo pour une partie de son rôle et de tirer ainsi d'un procédé technique généralement assez odieux, un effet particulier et un mode d'expression dramatique. Je dus, devant l'obstination d'Hollywood, renoncer à mon projet, mais ces discussions m'avaient procuré le temps et l'occasion d'approfondir un difficile problème, m'y avaient attaché. [...] De ces méditations est né "Le Grand Jeu", où le même personnage conserve la même

apparence physique mais possède deux timbres de voix ¹.

Pour réaliser ce long-métrage de cent-vingt minutes, Feyder est assisté de Marcel Carné et Charles Barrois. Le scénario est de Charles Spaak et Jacques Feyder, et les dialogues de Charles Spaak. Le montage est confié à Jacques Brillouin et la prise de vue à Harry Stradling et Maurice Forster.

La musique est quant à elle composée par Hans Eisler. Il s'agit d'un compositeur allemand qui, avec Bertold Brecht, a composé des chants politiques à l'époque de la République de Weimar (1918-1933). En 1933, il quitte l'Allemagne et s'installe à Paris et met en musique des poèmes de Jacques Prévert.

Le son du LE GRAND JEU est du ressort d'Hermann Stor, ingénieur du son allemand qui apporte son savoir-faire en France dès la fin des années 1920.

Le décor du premier film français parlant de Feyder est l'affaire de deux hommes : Alexandre Trauner et Lazare Meerson. Hongrois d'origine, Trauner émigre à Paris en 1929 où il devient l'assistant du décorateur Lazare Meerson pour A NOUS LA LIBERTÉ de René Clair en 1932. Ami de Prévert, on lui doit les décors de la plupart des films de Marcel Carné, comme LE QUAI DES BRUMES, HÔTEL DU NORD ou LE JOUR SE LÈVE. Quant à Meerson, décorateur français d'origine polonaise, il met principalement son talent au service de René et Clair et Jacques Feyder, jusqu'à sa mort en 1938. Il est considéré comme le décorateur du réalisme poétique par excellence et Sadoul écrit à son sujet qu'il "*a été le renovateur de la décoration cinématographique en France*" ².

Fidèle à ses principes, Jacques Feyder tourne en milieu naturel ses scènes extérieures, soit à Casablanca, Marrakech et Agadir et sur le navire Le Marrakech. Les scènes d'intérieur sont tournées à Paris, en automne et hiver 1933.

L'interprétation des différents protagonistes est elle confiée à Marie Bell (Florence et Irma), Pierre Richard-Willm (Pierre), Françoise Rosay (Madame Blanche), Charles Vanel (son mari Clément) et Georges Pitoëff (le légionnaire russe) pour les rôles principaux. Le film sort pour la première fois en avril 1934 (à Paris).

3.2 Bref résumé de l'intrigue

Pierre est playboy mondain qui commet des détournements pour mener le train de vie qu'exige de lui sa maîtresse Florence. Sa famille le découvre et lui impose de s'exiler pour échapper aux poursuites et au déshonneur. Pierre décide alors de s'engager dans la Légion Etrangère. Florence ne désire pas le suivre comme Pierre l'aurait souhaité. Malgré sa déception, le souvenir de sa

1. Jacques FEYDER, op. cit., page 38.

2. Georges SADOUL, op. cit., page 204.

maîtresse ne cesse de le hanter jusqu'au fin fond du bled. Dans un cabaret fréquenté par les légionnaires, Pierre croise un jour Irma, une chanteuse amnésique qui ressemble trait pour trait à Florence (excepté la couleur des cheveux et la voix). Pierre veut se convaincre d'avoir retrouvé Florence. Dans un hôtel borgne, Pierre et Irma vivent leur amour sous le regard protecteur de la tenancière, Madame Blanche, qui couvre même Pierre lorsqu'il tue son mari Clément, surpris en train d'abuser d'Irma. Quand Pierre apprend qu'il hérite de son oncle et peut revenir en France, il emmène Irma à Casablanca pour prendre le bateau. Quelques heures avant le départ, il croise la vraie Florence qui le repousse et il sombre à nouveau dans la mélancolie. Il envoie Irma en Europe avec son argent et promet de la rejoindre, mais il signe un nouvel engagement à la Légion. Pierre retrouve l'hôtel tenu par Madame Blanche et il la prie de lui tirer les cartes (*le grand jeu*). Les cartes annoncent sa mort prochaine.

Comme l'ont remarqué Burch et Sellier, Madame Blanche est "*le porte-parole du film*" du fait de son activité de cartomancienne. C'est parce qu'elle prédit la mort de Pierre, que le spectateur sait que cela lui arrivera.

Si donc ce personnage joué par Françoise Rosay (l'épouse de Jacques Feyder) connaît la suite de l'histoire, c'est qu'elle est d'un certain point de vue hors de l'histoire, elle est le chœur de la tragédie antique qui en tire au fur et à mesure la leçon³.

3.3 Identification de plusieurs éléments constitutifs du réalisme poétique

Dans son histoire du cinéma français, Jean-Pierre Jeancolas énonce sans ambage que le réalisme poétique commence avec LE GRAND JEU de Feyder, titre qu'il résume d'une formule "*le romanesque morbide de la Légion*"⁴. Pour valider cette affirmation, nous choisissons de reprendre la liste des éléments constitutifs du réalisme poétique énumérés dans notre premier chapitre. Il va sans dire que certains d'entre eux sont écartés d'office, par manque de commentaires significatifs à développer.

3.3.1 Décor (et accessoires)

Nous avons vu que Feyder apportait une grande importance aux décors et à leur pouvoir de suggestion. Charles Bachy analyse que "*L'habituelle authenticité de Feyder ne se confond pas avec le réalisme étroit. L'extravagance onirique le tente*"⁵.

3. Noël BURCH et Geneviève SELLIER, op. cit., page 51.

4. Jean-Pierre JEANCOLAS, *Histoire du cinéma français*, op. cit., page 47.

5. Victor BACHY, *Jacques Feyder*, Anthologie du cinéma, numéro 18, Paris, Octobre 1966, page 444.

Dans son ouvrage consacré au cinéma des années trente, Jeancolas souligne l'importance du décor pour refléter la trame du GRAND JEU :

C'est à travers des personnages que le film se charge d'une modernité qui annonce la désespérance existentielle du Quai des Brumes ou du Jour se lève... Le décor où ils évoluent, espace clos entre le bar et les banquettes de moleskine, la table poisseuse dans un recoin d'ombre se charge des signes d'une fatalité dont nous savons qu'elle est sans issue⁶.

Comme souvent dans le cinéma réaliste poétique, le décor est chargé de symbolisme. Il en est de même des objets qui revêtent une signification que ceux-ci portent en eux et que l'image doit pouvoir révéler. Charles Lesur le remarque en ces termes :

le Grand jeu est l'exemple un peu évident de cette symbolique puisqu'il fait intervenir une "voyante", Françoise Rosay, qui lit dans les cartes la mort de Pierre, interprété par Pierre Richard-Willm. Dans ce même film, l'armoire de Georges Pitoëff, joué par Nicolas Ivanoff, cache ses secrets les plus intimes et il refuse à tous son ouverture. Mais à sa mort, les objets qui en sortent sont illisibles pour ceux qui pensaient le connaître. Comme si ce personnage mystérieux ne pouvait jamais être décrypté. Les objets restent ce qu'ils sont : des journaux, de la terre, des roubles. L'absence de gros plans sur ceux-ci semble confirmer la puissance révélatrice du cinéma : c'est justement parce que ces objets restent lointains et entre les mains des protagonistes que nous n'en savons pas plus⁷.

A plusieurs reprises, LE GRAND JEU place le spectateur dans le sillage des légionnaires déambulant dans les rues encombrées et parfois labyrinthiques de leur ville de garnison, en Afrique du Nord. Dans une étude sur LA BANDERA et PÉPÉ LE MOKO de Julien Duvivier, une observation peut rejoindre notre sentiment au sujet du film de Feyder,

Ce labyrinthe est rendu par quelques extérieurs, souvent reconstitués en studio, notamment des ruelles exigües et surpeuplées. Mais il est surtout rendu par des intérieurs, [...] lieux souvent à plusieurs niveaux où la surcharge domine : rideaux, moustiquaires, jetés de lit, voiles, bibelots, éventails et ventilateurs, artefacts de toutes sortes. Ce baroque décoratif est le signe du chaos moral de certains personnages⁸.

6. Jean-Pierre JEANCOLAS, *Le cinéma des Français – 15 ans d'années trente (1929-1945)*, op. cit., page 155.

7. Charles LESUR, op. cit., page 37.

8. Christian VIVIANI, op. cit., page 125.

Dans le cinéma réaliste poétique, et plus encore lorsqu'il choisit comme arrière-plan l'aventure coloniale, le décor est le reflet des troubles mentaux des protagonistes.

L'un des premiers signes extérieurs de ce désordre moral est la chaleur ambiante. La mise en scène la rend par le soleil qui filtre à travers les persiennes, par la sueur qui s'attache à certains personnages pour en souligner la tentation autodestructrice ou le caractère louche⁹

Ainsi en est-il du personnage de Clément interprété par Charles Vanel ou de Blanche, jouée par Françoise Rosay, qui ne quitte pas son éventail et ses babouches.

Rien que pour son décor, l'atmosphère et le choix des lieux du drame, *LE GRAND JEU* devient un jalon, ainsi que l'affirme Raymond Chirat

Tel était Feyder, tel s'imposa le succès du Grand Jeu. Cette atmosphère de déchéance, de lassitude écoeurée qui tisse sa gluante toile dans le bar de Madame Blanche, antichambre de la mort, les appels de clairon, l'avachissement dans l'alcool, les sinistres combinaisons du tarot, tous ces éléments mélodramatiques datèrent en effet le film. Il indiqua le premier la direction où allait s'orienter le cinéma français d'avant-guerre. Le malheur, la poisse, les maléfices de l'existence, la noirceur des hommes et des lieux en opposition avec l'aveuglante blancheur du mirage colonial et la nostalgie du pays¹⁰.

Dans son histoire du cinéma, Sadoul enfonce le clou : *“La nostalgie, la déchéance dominent les meilleures scènes du film dans une étouffante arrière-boutique où Françoise Rosay tire la bonne aventure à des légionnaires cafardeux”*¹¹ : le décor s'aligne sur la trame pessimiste.

3.3.2 Le pessimisme

Charles Spaak qui connaissait bien Feyder pour avoir accompagné son travail durant une longue période disait de lui :

Ce grand rêveur ne croyait pas à grand chose et ce grand désabusé se plut à peindre des destins manqués. Autour de tous les personnages qu'il a créés flotte un brouillard de rêves plein du regret d'un paradis perdu. Souvenez-vous dans le Grand Jeu, de ce couple singulier venu s'installer en plein bled à l'enseigne du Normandy Hotel. Françoise Rosay écoutait d'une oreille discrète les confidences des légionnaires en se tirant les cartes. Qu'attendait-elle de l'avenir, elle qui n'espérait plus rien ? Son époux s'abîmait

9. Ibid.

10. Raymond CHIRAT, op. cit, page 155.

11. Georges SADOUL, op. cit., page 69.

dans une affreuse torpeur en buvant de l'absinthe et louchant vers la bonne ; Feyder avait le goût pour les épaves humaines¹².

Ce sont bien des *épaves humaines* que le spectateur croise dans le film, à par peut-être Florence, séductrice opportuniste et intéressée, qui peut espérer s'en sortir par la grâce de sa beauté sophistiquée. Pour le reste, sans même parler de la malheureuse Irma,

que dire de Madame Blanche, nouveau sphinx des sables et de son compagnon auquel Charles Vanel prête une surnoise bonhomie, complice sans doute de quelque crime ancien dont nous ne saurons rien pas plus que du mépris, des accablants silences de la tenancière qui écarte le vol obstiné des mouches dans l'attente du régiment ou qui s'évade des souvenirs lancinants en interrogeant l'avenir¹³.

Françoise Rosay a raconté dans sa biographie que son mari l'avait pressé, pour ce rôle, de se transformer en alcoolique, en droguée, "*drapée dans des lambeaux de dignité et personification déjà –O Prévert, O Carné– du destin cruel*"¹⁴. Quant au légionnaire russe, le confident de Pierre joué par Georges Pitoëff qui se sacrifie dans un combat à mort, son personnage semble avoir été créé pour préfigurer le destin de son ami.

3.3.3 Cinéma colonial et l'escapisme

L'historien Raymond Chirat raconte que Jacques Feyder souhaitait avant tout réhabiliter la Légion Etrangère.

On en a fait le refuge de tous les voyous de la terre, un repaire de mauvais garçons. Je veux montrer que ceux qui sont là sont des êtres qui ont un cœur, un idéal et, souvent, un affreux désespoir qui va se réfugier là¹⁵.

Chirat poursuit en rappelant la vogue du cinéma colonial et l'attrait du public de l'époque pour la légion :

L'impassible Feyder semble ainsi cultiver la petite fleur bleue sur le terreau du romantisme, encouragé en cela par les producteurs hantés par le sujet commercial qui correspond au goût supposé et actuel du public. Les films qui débobinent des drames sentimentaux aux hasards d'intrigues convenues sur fond de casernes et de cafés chantants, de dunes et de palmiers, sont en effet... légion. À telle enseigne que les autorités militaires, choquées par les balourdises de scénaristes de tout acabit, refusent poliment

12. Jean GILI et Michel MARIE, op. cit., page 180.

13. Raymond CHIRAT, op. cit., page 154.

14. Ibid.

15. Op. cit, page 152.

toute autorisation de tournage à Feyder. Les légionnaires n'apparaîtront que le temps des défilés en extérieurs¹⁶.

Feyder procède donc par ellipses et évite ainsi de filmer les scènes de combat. C'est pour cette raison notamment qu'il ne montre pas la mort du légionnaire russe, ni celle de Pierre, au contraire du film *LA BANDERA* de Julien Duvivier où le spectateur assiste au massacre de la compagnie, à commencer par le personnage interprété par Jean Gabin.

L'historien Mitry a pu écrire que l'intérêt principal du film

est dans la peinture assez réaliste de la vie coloniale. L'atmosphère des bistrots à soldats, l'abrutissement sous la chaleur étouffante, la recherche de l'oubli qui caractérise le mythe des ratés et des déclassés, tout cela a été rendu avec soin et mieux encore tout ce qui retrace la vie des légionnaires qui ne tient qu'au hasard des barouds¹⁷.

Un personnage secondaire du film de Feyder illustre à sa manière une vision décalée et quelques peu cynique de l'aventure coloniale française telle que perçue au début des années trente. Les auteurs Burch et Sellier remarquent en effet l'adjutant à l'allure comique, trop âgé pour le service actif, mais qui tient à prouver qu'il peut encore partir au bled et démontrer ses qualités guerrières : *"Cette dérision est prolongée au plan politique par l'une des rares scènes se déroulant effectivement dans le Bled : les hommes construisent une route et un légionnaire fait observer que "ces gens sont bien ingrats : on leur construit des routes mais ils nous tirent quand même dessus"*¹⁸ !". Le cinéma réaliste poétique est aussi le cinéma qui en est revenu du légendaire colonial et militaire. Burch et Sellier affirment *"les fatales illusions "progressistes" de l'oppression coloniale ont rarement été dénoncées d'une façon aussi lapidaire"*¹⁹. De son côté, Victor Bachy voit dans *LE GRAND JEU* *"la première image valable de la Légion"*²⁰.

Avec *LE GRAND JEU*, la guerre se déroule exclusivement hors champ. Comme pour mieux montrer que le thème du film est ailleurs, la seule *scène de bataille* montre plutôt le déferlement sur le quartier *chaud* des légionnaires de retour du bled qui se jettent sur les femmes pour les emporter comme des proies.

Dans son commentaire du film *LE GRAND JEU*, l'universitaire nord-américaine Ginette Vincendeau mentionne que le film est loin de se livrer à une quelconque propagande de conquête, même s'il n'évite pas ce qu'elle désigne comme du *racisme aveugle* : *"peu d'arabes, on aperçoit seulement une prostituée locale et quelques hommes arabes, et à un moment un soldat*

16. Ibid.

17. Jean MITRY cité dans Jean GILI et Michel MARIE, op. cit., page 235.

18. Noël BURCH et Geneviève SELLIER, op. cit., page 53

19. Ibid.

20. Victor BACHY, op. cit., page 422.

*croise deux femmes voilées dans la rue*²¹.” Pour Vincendeau, l’enjeu du film est ailleurs : “*l’image iconique de la légion et l’accent mis sur la chaleur permet de dépeindre des passions et des sentiments extrêmes [...] le film utilise le cadre colonial pour dépeindre des Français fatigués et condamnés dans des situations parfois sordides*²².”

3.3.4 Les stéréotypes de genre

Raymond Chirat note :

Certaines séquences d’introduction plongent le spectateur dans un monde irréel parce que périmé. Le personnage de Florence, demi-mondaine ondulante et maniérée, campé avec un détachement qu’on veut croire ironique par Marie Bell, alors grande sociétaire de la Comédie Française, frappe par son outrance. La virtuosité de la comédienne triomphe dans sa composition du rôle d’Irma. Fille résignée, ballotée au gré des hommes, gênée par un passé qui sans cesse se dérobe, traînant ses savates dans la poussière et envoûtant malgré tout le légionnaire obsédé par un fantôme à la voix trompeuse. C’est grâce à ce tour de passe-passe, issu du doublage dont on venait de découvrir la malfaisance, que l’argument prend de la hauteur. En utilisant une des découvertes du cinéma parlant, Feyder traduit le trouble qui accable Pierre dès qu’Irma se hasarde à dire quelques mots²³.

En quoi certaines séquences du film sont-elles périmées ? Chirat ne l’explique pas vraiment. En réalité, Feyder campe des personnages assez archétypaux du cinéma français des années trente, invitant le spectateur à s’interroger sur les relations entre les sexes.

Sans épouser toutes les thèses des *gender studies*, longuement exposées dans le livre de Burch et Sellier “*La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*”, nous sommes invités à aborder le thème de la fragilisation de l’identité masculine, parce qu’il est un élément constitutif du réalisme poétique, particulièrement présent dans le film de Feyder. L’astuce sonore trouvée par le réalisateur lui permet d’attribuer à Marie Bell deux rôles différents de femme entretenue et met le doigt sur l’essence fantasmatique du désir masculin. À travers l’obsession de Pierre pour “*un fantôme à la voix trompeuse*”, comme l’exprime Chirat, est mise à nu, en creux, la fragile construction de l’identité masculine traditionnelle.

Burch et Sellier témoignent que “*Jacques Feyder et Charles Spaak, séparément et ensemble, étaient coutumiers de films à vocation familiale qui*

21. Ginette VINCENDEAU, *Le Grand Jeu*, livret accompagnant de dvd, Pathé, 2010, page 14.

22. Ibid.

23. Raymond CHIRAT, op. cit., page 153.

*traitaient les questions des rôles sexuels d'un point de vue critique*²⁴ et ne s'étonnent donc pas que l'idéal de l'homme viril soit questionné dans le film de Feyder. Les deux auteurs comptent une douzaine de films dans le cinéma des années trente consacrés au thème de l'homme défaillant fuyant une femme qui a causé sa perte et tentant de retrouver sa virilité dans les guerres coloniales. L'exemple le plus connu est *LA BANDERA* de Julien Duvivier, mais le film de Feyder le précède dans le temps, puisqu'il est tourné deux ans plus tôt.

Burch et Sellier poursuivent :

De prime abord, *Le Grand Jeu* se présente comme un itinéraire analogue. Pierre est un playboy parisien au comportement infantile qui va jusqu'à risquer sa vie au volant de son bolide "pour rien" ... si ce n'est pour impressionner Florence, la "poule de luxe" pour qui il dilapide sa fortune. La mine qu'on lui annonce et l'obligation qui lui est faite par sa famille grande-bourgeoise de quitter la France, le froid refus de sa maîtresse de l'accompagner, vont le projeter sur la trajectoire classique qui ferait de lui un Homme : engagement dans la Légion, détachement des femmes et de la famille, mort héroïque. Mais dans *Le Grand Jeu*, on n'échappe pas aux femmes, car elles sont dans la tête des hommes²⁵.

L'aventure de la légion étrangère doit permettre l'oubli du passé, y compris les crimes, mais ne permet pas l'oubli des femmes. Pierre n'est pas capable de refouler son passé et c'est pourquoi il va pleurer sur l'épaule maternelle de Blanche, tenancière à poigne d'un établissement pour légionnaires.

Les personnages joués par Marie Bell renvoient clairement aux activités prostitutionnelles, de la *filles de bar* à la *poule de luxe* : Irma est une petite prostituée déguisée en chanteuse dans une boîte à soldats. "*La prestation qu'elle fait ("Gaiement, gaiement..."), d'une maladresse bouleversante, perdue au fond de cadrages très larges, la voix à moitié recouverte par le brouhaha, est déjà une admirable satire de la comédie que doivent jouer les femmes pour plaire aux hommes*"²⁶. De son côté, Florence la demi-mondaine se vend elle aussi, mais dans les villas de luxe. En quelque sorte, tout le spectre social de la prostitution selon Ginette Vincendeau.

Lorsque Pierre rencontre Irma, il est toujours hanté par Florence et lui demande de se taire pour ne pas entendre sa voix qui la différencie :

IRMA: je ne parlerai pas, puisque c'est ça que tu aimes.

Mais passée leur première nuit d'amour, Irma avoue ses sentiments pour Pierre et celui-ci se montre écœuré par la situation. Le légionnaire préfère quitter la chambre en jetant des billets sur la table. Pierre finit pourtant par

24. Noël BURCH et Geneviève SELLIER, op. cit, page 49.

25. Op. cit., page 50.

26. Ibid.

s'attacher à Irma et à l'installer chez lui à l'hôtel. Le regard du spectateur sur Pierre ne peut alors qu'évoluer et la pitié fait place au malaise de voir Pierre se fabriquer une *seconde chance* de vivre son amour avec la pauvre Irma. "*Dès lors l'hypothèse qu'invente celui-ci d'une sorte de métempsychose (Irma aurait été Florence "dans une autre vie") ne peut être ressentie que pour ce qu'elle est : le bricolage désespéré d'un fantasme*"²⁷.

Le réengagement final de Pierre comme légionnaire, après qu'il ait été une nouvelle fois repoussé par Florence, illustre une masculinité malade d'un amour nocif, incapable de se libérer d'une femme. La fuite en avant vers la mort certaine n'est donc pas la conséquence du choix conscient et *viril* du soldat mais l'option de repli d'un être faible et désespéré.

Burch et Sellier qualifient LE GRAND JEU de chef d'œuvre parce qu'il "*travaille en pleine pâte des thèmes qui sont au cœur du cinéma populaire d'alors : la virilité guerrière et tragique, la "garce" riche, la prostituée au cœur d'or. Les travaillant, il les dépasse mais sans jamais perdre de vue ni la primauté de ces thèmes, ni son public populaire*"²⁸.

3.4 Considérations finales

Les pages qui précèdent démontrent-elles suffisamment que LE GRAND JEU est une œuvre *réaliste poétique*, au même titre que QUAI DES BRUMES par exemple ? Datant de 1933, le film de Feyder serait alors l'un des premiers du genre, mais serait-il pour autant un film réaliste poétique *chimiquement pur* ? Nous pourrions en douter en se souvenant de l'importance accordée aux *petites gens*, dans le prolongement de la mode de la littérature populiste, est caractéristique de ce genre cinématographique, alors que LE GRAND JEU choisit de montrer un jeune aristocrate flambeur, mais aucunement un personnage issu des classes laborieuses de la société française des années vingt et trente. Les premières images du film (Pierre et Florence en tenue de soirée, au volant d'une voiture de luxe) nous plongent dans l'ambiance d'une nouvelle de Morand, aucunement dans celle d'un roman de Mac Orlan.

Ensuite, le fait qu'en fin de récit, Pierre hérite de son oncle (ce qui aurait dû offrir une porte de sortie heureuse pour lui) indique plutôt que pour les classes privilégiées, les ennuis d'argent sont toujours passagers. Dans les hautes sphères, il est plus facile de ruiner son honneur que de perdre définitivement sa fortune. En ce sens, LE GRAND JEU est un film sur la bourgeoisie, et non sur le peuple, sauf pour montrer que les différences de classes peuvent momentanément s'effacer derrière un uniforme.

Nonobstant cette réserve sur la place centrale des *petites gens*, il nous semble que les arguments ne manquent pas pour situer LE GRAND JEU à la source du réalisme poétique. Dans son commentaire du film, Ginette

27. Noël BURCH et Geneviève SELLIER, op. cit., page 52.

28. Op. cit., page 53.

Vincendeau, n'y va pas par quatre chemins pour considérer le film de Feyder comme précurseur du réalisme poétique. D'abord pour des raisons de forme, énonçant le *“lyrisme visuel, les images obsédantes en noir et blanc et les performances sonores qui élèvent les descriptions réalistes à un nouveau genre artistique, celui du réalisme poétique”*²⁹. L'universitaire note encore que le film met l'accent sur la poésie visuelle plutôt que sur l'action, même s'il se déroule dans un milieu de soldats. Comme énoncé précédemment, les scènes de bataille sont hors champ et ce procédé se réalise au profit de scènes d'intérieure et de huis clos dont la lumière rejaillit sur des visages en noir et blanc.

La force de l'image réaliste poétique dans le film LE GRAND JEU est aussi perçue par Marcel Oms :

Feyder a illustré admirablement à travers les mythologies traditionnelles et les conventions d'un genre, la fonction cathartique du film qui, en visualisant l'inconscient, traite de la même façon le réel et l'imaginaire, le vécu et le pensé, finissant par les confondre au niveau de la sensation consciente du spectateur émotionnellement impliqué dans le récit³⁰.

Ce récit dont il est question n'est pas sans rappeler VERTIGO d'Alfred Hitchcock (deux personnages féminins, la blonde et la brune pour un seul visage, comme celui de Kim Novak dans le film de 1958) et le talent de Feyder vient du fait que la situation improbable, non seulement n'est en rien ridicule, mais plutôt crédible, ce qui n'empêche pas René Prédal de qualifier le scénario de *“stupide”*³¹ ! Brasillach et Bardèche, dès les années trente, avaient identifié le risque d'échec du procédé en notant que LE GRAND JEU est une *“œuvre d'une humanité assez profonde, malgré une histoire un peu rocambolesque”*³².

Les deux auteurs observent surtout que le film est dominé par un sentiment qui est *“l'amertume”*³³. Cette amertume n'est-elle pas l'expression d'un malaise profond, nourri par le pessimisme de principe du réalisme poétique ? Ce pessimisme est non équivoque pour ce qui concerne les rapports entre les sexes. Presque cynique, Marcel Oms lâche

Entre la femme du monde et la prostituée, c'est la première qui se révélera la plus “putain” [...] Tout se passe, en fait, comme si l'homme vivait, en proie au cauchemar né du doute permanent, aux prises avec le traditionnel fantasme masculin de “la maman et la putain” accentué par ailleurs ici, par le personnage de Madame Blanche, la tenancière du café-hôtel à soldats³⁴.

29. Ginette VINCENDEAU, op. cit., page 15.

30. Marcel OMS, *L'esprit du cinéma*, dans Jean GILI et Michel MARIE, op. cit., page 25.

31. René PREDAL, op. cit., page 74.

32. Maurice BARDECHE et Robert BRASILLACH, op. cit., page 63.

33. Ibid.

34. Marcel OMS, op. cit., page 30.

Quant à l'arrière-plan exotique et colonial, il a été suffisamment dit qu'il était habituel dans le réalisme poétique, et qu'il a tendance à accentuer le sentiment d'échec et de frustration.

UNE VOIX: Vous n'avez pas fini d'en baver.

entend Pierre dans le café où il est recruté par la légion, entouré d'autres hommes aussi désabusés que lui. Certains d'entre-eux choisissent l'ivresse, d'autres entonnent des chants patriotiques pour se donner du courage, et le spectateur les retrouve quelques minutes plus tard avachis dans le bled, pressés de dépenser leurs dernières forces dans les bars et les boîtes de nuit louches.

UNE VOIX: Après trois mois de campagne, ils ne seront pas difficiles

lâche-t-on au sujet de ces légionnaires qui devront se contenter de prostituées de deuxième classe. Plus loin encore, Blanche interroge sans illusion son ami Pierre :

BLANCHE: toujours le cafard ?

comme s'il ne pouvait en être autrement, tant qu'il n'aura pas "effacé l'ardoise", comme il le dit lui-même.

NICOLAS: Méfie-toi, un légionnaire heureux, c'est déjà plus un légionnaire ironise le camarade russe de Pierre.

Souvenons-nous enfin des paroles de Pierre lors de son ultime rencontre avec Florence, devenue la femme entretenue d'un pacha marocain

PIERRE: Pour toi j'ai volé, pour toi j'ai tué un homme, pour toi j'ai sacrifié le seul être qui m'aime. ... Tu ne m'intéresses plus et je ne regrette rien.

Propos presque contradictoire, mais peut-on faire plus réaliste poétique ?

Chapitre 4

Pension Mimosas, le modèle du film réaliste poétique ?

4.1 Informations techniques

Après la sortie du film *LE GRAND JEU*, Jacques Feyder enchaîne avec *PENSION MIMOSAS*, un long métrage réalisé sur base d'un scénario qu'il a co-écrit avec son complice Charles Spaak. Pour la réalisation, Feyder est une nouvelle fois assisté de Marcel Carné, ainsi que d'Ary Sadoul. Son chef opérateur est Roger Hubert, technicien prolifique dans les années trente, et le montage est confié à Jacques Brillouin, comme dans *LE GRAND JEU*. Feyder poursuit également sa collaboration avec Hermann Stor pour le son. La musique est d'Armand Bernard qui est plutôt connu pour ses activités d'acteur et de chanteur. Pour le décor, Jacques Feyder reste fidèle à Lazare Meerson.

Le tournage de *PENSION MIMOSAS* se déroule durant l'été et l'automne 1934, principalement dans les studios Tobis à Epinay et en extérieur, sur la Côte d'Azur (Nice et Menton).

L'interprétation des rôles principaux est confiée à l'épouse du réalisateur, Françoise Rosay (Louise), Lise Delamare (Nelly), Arletty (Parasol), Paul Bernard (Pierre), André Alèrme (Gaston). C'est grâce à *PENSION MIMOSAS* que l'actrice Arletty fait la rencontre de Marcel Carné, qui lui donnera par la suite tant de rôles inoubliables.

PENSION MIMOSAS sort à Paris au cinéma Colisée en janvier 1935.

4.2 Bref résumé de l'intrigue

Le couple Gaston et Louise Noblet est propriétaire d'une pension, *Les Mimosas* sur la Côte d'Azur. Gaston travaille par ailleurs dans un casino comme instructeur auprès du personnel des salles de jeux. Les Noblet ont recueilli un jeune garçon, Pierre, qu'ils élèvent parce que son père a été

condamné à une peine d'emprisonnement. A sa sortie de prison, il récupère son fils, le jour de sa communion. Dix ans plus tard, Pierre est devenu une petite fripouille sans envergure qui extorque un peu d'argent à ses anciens parents adoptifs. Comme il s'est mis dans une situation délicate avec une femme, Nelly, maitresse d'un truand violent du milieu parisien, Louise Noblet propose à Pierre de venir s'installer dans sa pension et se faire oublier. Elle espère le remettre sur le droit chemin. Pour lui faire plaisir, Louise invite également Nelly à le rejoindre sur la Côte d'Azur. La jeune femme se révèle intéressée et cupide, peu disposée à vivre modestement aux Mimosas. Elle ressent également que les sentiments de Louise pour Pierre vont au-delà du simple amour maternel et la rivalité entre les deux femmes ne cesse de croître. De son côté, Pierre accumule les dettes et détourne l'argent de son nouvel employeur, un marchand de voitures. Louise, qui voudrait que son protégé se libère de l'influence néfaste de Nelly, prévient son protecteur, qui vient la récupérer. Désespéré et ruiné, Pierre s'enfonce dans le désespoir et tente de se suicider. Pour l'aider à éponger ses dettes, Louise offre à Pierre les gains qu'elle a gagnés au casino. Il est cependant trop tard. Avant de rendre son dernier souffle, le jeune homme, allongé dans son lit croit reconnaître Nelly, mais il s'agit de Louise qui lui donne un baiser, ne sachant plus retenir sa passion pour son fils adoptif.

Raymond Chirat mentionne que le cinéma des années trente pouvait donner un air tragique à des faits divers.

Pension Mimosas de Feyder mêle aux effluves des salles de jeu, les relents d'une passion incestueuse qui s'inspire, inconsciemment peut-être, de l'affaire Violette Nozière, cette parricide, qui n'hésite pas en 1934, pour excuser son crime, à accuser son père de relation coupables¹.

4.3 Identification de plusieurs éléments constitutifs du réalisme poétique

4.3.1 Le décor

Dans les scènes extérieures, le spectateur peut reconnaître la façade du casino de Menton et ses jardins avoisinant, ou d'autres paysages de la Côte d'Azur. Pour l'essentiel cependant, le film est tourné en intérieur, ce qui donne parfois à Pension Mimosas un côté théâtral : les personnages évoluent essentiellement entre le hall d'entrée de la pension, sa salle de restaurant, les couloirs et les chambres.

Ce faible recours au décor naturel -recours ailleurs très important comme on peut le voir dans *Visages d'enfants* ou dans d'autres

1. Raymond CHIRAT, *Le cinéma français des années trente*, op. cit., page 31.

films des années vingt -montre la capacité de Feyder à choisir avec un égal bonheur ses lieux de tournage, studio ou extérieurs, en fonction de la nature des sujets. Dans Pension Mimosas, les constructions en intérieur enferment le drame dans un espace étouffant. (...) Feyder a en Lazare Meerson un collaborateur exceptionnel : si le talent de Meerson éclate de façon éblouissante dans la Kermesse héroïque, il n'est pas moindre dans Pension Mimosas et cela malgré la modestie apparente des décors. L'espace clos de l'hôtel dessiné par Meerson est propice à toutes les tentations (voler la caisse), à toutes les promiscuités (les chambres où l'on s'isole et où l'on se retrouve), les parties communes et les parties privatives, les va-et-vient qui ne peuvent jamais être dissimulés, les rencontres et les ruptures, le tout dans l'atmosphère tendue d'une pension fréquentée par les joueurs invétérés du casino voisin, joueurs modestes - petits rentiers, aristocrates désargentés, faux bourgeois - généralement perdants et ballotés entre les chimères des numéros gagnants et les prêts usuraires de bijoutiers ouverts toute la nuit².

Dans une étude sur le décor dans le cinéma réaliste poétique, Benjamin E. McCann évoque l'utilité architecturale des hôtels et leurs halls, en tant que "*non-lieux qui relient tous les lieux*"³. En effet, en permettant à tout le monde d'être *sous le même toit*, les hôtels jouent un rôle crucial dans le réalisme poétique (HÔTEL DU NORD, LE JOUR SE LÈVE). C'est dans les hôtels que les personnages peuvent éprouver un sentiment d'appartenance à la communauté ou, au contraire, ressentir l'inconnu et l'isolement. Lorsque Nelly est accueillie à la pension, malgré l'empressement de Gaston pour la mettre à l'aise, le spectateur ressent le malaise et le dédain de la jeune femme. C'est dans sa chambre avec Pierre qu'elle se sent protégée de la rivalité avec Louise. Enfin, la scène finale du film, le suicide de Pierre, se situe naturellement dans l'espace clos de sa chambre, pour mieux signifier l'isolement et son retrait par rapport à la petite communauté de la pension. Allongé sur son lit, sous le regard de sa mère adoptive, le spectateur partage l'oppression malsaine qu'il retrouvera quelques années plus tard avec LE JOUR SE LÈVE de Marcel Carné, huis-clos réaliste poétique tout aussi tragique.

La puissance évocatrice des objets est ici aussi mise au service du récit. Lorsque les premières séquences s'attardent sur les tapis verts du casino, et les dernières montrent les gains de la joueuse s'envoler par la fenêtre de la chambre de Pierre, le cinéaste montre la fragilité des destins, les jeux de hasard qui tournent au vinaigre, les paris manqués, la malédiction de l'argent mal acquis, le désespoir et la mort qui ont le dernier mot. Georges

2. Jean GILI, *Pension Mimosas ou l'absence de hasard dans le jeu des passions*, 1895, op. cit., page 157.

3. Benjamin E. McCANN, *Set design, spatial configurations and the architectonics of 1930s French poetic realist cinema*, thèse, Université de Bristol, 2002, page 227.

Sadoul estime de son côté que

Le scénario de Charles Spaak avait pour vrai sujet le monde du jeu : à Monte-Carlo, dans les cercles parisiens, chez les mauvais garçons de la banlieue. Les décors de Lazare Meerson prirent une importance obsédante. La médiocre pension de famille qui donne son nom au film, est l'un des héros du drame, comme la salle de roulette et une guinguette des bords de Seine, où Françoise Rosay retrouve son fils adoptif dans le milieu des mauvais garçons⁴.

4.3.2 Le pessimisme

Avec des mots un peu mystérieux teintés de religiosité, Brasillach et Bardèche écrivent que les personnages de PENSION MIMOSAS “*n’ont pas la grâce*”. Ils poursuivent

L’héroïne de ce film qui a obtenu auprès d’un public ignorant tant de succès, combien de gens savent-ils que la beauté de son destin vient de cette absence tragique de grâce ? Il était fatal, fatal comme dans le drame grec, que tout fut dégradé⁵.

Cette *absence de grâce* peut-elle s’apparenter à une sorte de malédiction qui aurait frappé les protagonistes du récit, comme si les dés étaient pipés ? Avec la question de l’addiction au jeu, qui renvoie au naturalisme de Zola, et celle de la prédestination (Pierre, fils de voyou, suivant les traces de son père, Nelly, qui retourne si rapidement à son état initial de prostituée), PENSION MIMOSAS touche à la tragédie. Impossible d’échapper au final mélodramatique du film, macabre à l’excès. Ce que montre PENSION MIMOSAS, malgré un début somme toute amusant, voire truculent, centré sur la personne généreuse de Gaston, c’est qu’aucune échappatoire n’est possible. Malheureusement pour les protagonistes, on n’échappe pas à son destin. Ni la promotion des vertus de l’effort et du travail honnête, ni la sécurité du cocon familial ne résistent aux tentations immorales : Pierre n’attend pas longtemps avant de commettre de nouveaux larcins et Nelly reprend vite ses mauvaises habitudes de fille entretenue. Il est intéressant de constater que la pension, petite entreprise concentrant en son sein les vertus cardinales de la famille et du travail, est elle-même adossée à un casino, pour mieux montrer la porosité entre les deux mondes et les deux systèmes de valeurs. La dépendance de la fragile prospérité de l’affaire de famille par rapport au vice du jeu est illustrée de manière cynique par une réplique de la patronne Louise lorsqu’elle lâche au sujet de ses clients :

LOUISE: Ceux qui perdent ne payent pas et ceux qui gagent vont au Palace.

4. Georges SADOUL, op. cit., page 69.

5. Maurice BARDECHE et Robert BRASILLACH, op. cit., page 64.

4.3.3 Les petites gens

Les classes sociales les moins favorisées de la société française des années trente sont mieux représentées dans *PENSION MIMOSAS* que dans le précédent film de Feyder, *LE GRAND JEU*. Point de misérabilisme cependant et pas d'ouvriérisme. La pension de famille de la Côte d'Azur est tenue par un couple sans problème d'argent trop apparent. *L'amour du peuple*, tel que Matthias Kern l'a désigné dans le cinéma réaliste poétique, s'exprime ici par une approche compatissante pour les Noblet, qui ont recueilli un petit garçon, abandonné par sa mère et séparé de son père emprisonné, sans doute plus minable que méchant. Autre trait caractéristique de cette vision sympathisante du couple, les longues minutes accordées à Gaston pour montrer son amour du travail bien fait, en sa qualité d'instructeur croupier, et sa truculente simplicité lorsqu'il invite un passant à manger un cassoulet à la pension. Les Noblet forme une famille sérieuse et laborieuse, à la tête d'une affaire prospère, capable de générosité.

La proximité de la pension avec le casino explique probablement pourquoi les Noblet ont lié connaissance avec le père de Pierre et que celui-ci a été amené à leur confier son enfant. Le crime et la mort passent souvent la porte des foyers modestes d'une manière insidieuse et ici, c'est à travers la venue du jeune garçon. Devenu adulte, ses activités criminelles et ses fréquentations interlopes contaminent un peu plus la vie de ses parents adoptifs. Jean-Pierre Jeancolas exprime ainsi la posture de Louise Noblet :

Frémissante, douloureuse, et soudain déterminée et mordante quand elle veut arracher l'objet de sa passion au milieu des joueurs et des filles faciles où il (Pierre) gâche sa vie tout en la trahissant, Phèdre incertaine et plébéienne, elle laisse entrevoir les abîmes d'une psychologie singulièrement dérangeante dans la France boutonnée de 1935⁶.

Autrement dit, dans le réalisme poétique, les grands rôles tragiques ne sont pas tenus par des reines ou des princes, mais peuvent l'être par la tenancière d'un petit hôtel du Midi et un voleur de voiture.

Quant à l'univers de la pègre, il est traité d'abord avec fantaisie, à travers le personnage lumineux de Parasol, interprété par Arletty, mais très vite le sordide reprend le pas avec l'assemblage hétéroclite de gangsters à chapeau et de filles à louer. Dans cet environnement, Pierre fait figure de piètre escroc, recevant plus de claques qu'il n'en donne, à l'instar de Lucien, dans *QUAI DES BRUMES*, mais en moins méchant.

En abordant la question des origines du film noir français, Denitza Bantcheva et Roberto Chiesi développent ainsi que

Les films du réalisme poétique assimilables au genre sont sans

6. Jean-Pierre JEANCOLAS, *Le cinéma des français – 15 ans d'années trente (1929-1945)*, op. cit., page 155.

doute ceux qui donnent le mieux à voir la charge de fatalité criminelle associée à l'amour à leur époque. [...] En d'autres termes, pour paraphraser une sentence de Baudelaire, l'amour et le crime sont la poésie du pauvre tel qu'il est montré dans ce type de film⁷.

4.3.4 Les stéréotypes de genre

Noël Burch et Geneviève Sellier perçoivent bien qu'en voulant sauver Pierre de la déchéance, sa marâtre Louise ne démontre pas seulement de la tendresse maternelle mais affiche son amour jaloux de nature incestueuse. *Même pour un cinéaste aussi critique vis-à-vis de l'idéologie patriarcale que Feyder, le couple incestueux "inversé" est de toute évidence contre-nature*⁸. En effet, le scénario de PENSION MIMOSAS se montre sans pitié pour Louise, cette Phèdre des temps modernes qui aime trop son fils. A trop vouloir garder Pierre pour elle et l'éloigner de Nelly, elle a précipité sa chute et ne peut assouvir son désir sordide d'embrasser Pierre qu'à la faveur du délire de celui-ci, à moitié mourant.

Le cinéma réaliste poétique regorge de figures de patriarches incestueux, comme par exemple le boutiquier Zabel, le tuteur indigne de Nelly dans QUAI DES BRUMES de Marcel Carné, refoulant difficilement son attirance sexuelle pour sa protégée. Sur la présence de cette figure, Thomas Pillard argumente :

Il faut rappeler ici, avec Noël Burch et Geneviève Sellier, la récurrence dans les productions hexagonales antérieures à la Seconde Guerre Mondiale d'une image de couple incestueux, si prégnante que la situation narrative la plus typique de ces années place un homme d'âge mûr dans une relation plus ou moins explicitement amoureuse avec une très jeune femme. Surdéterminée par des éléments conjoncturels, tels que l'âge avancé des principales vedettes masculines du moment, cette figure n'en possède pas moins de lourdes implications idéologiques : elle signifie plus puissamment qu'aucune autre, les prérogatives du père, son pouvoir sur les femmes se confondant avec son pouvoir sur les enfants, et les maintenant, comme le fait le code civil, dans la même soumission⁹.

Faut-il attribuer à Feyder les mêmes desseins que Carné lorsqu'il donne à Françoise Rosay le rôle de la mère adoptive attirée par son enfant ? Tenant compte de la volonté du cinéaste d'offrir son épouse un rôle important dans presque tous ces films, il est probable que l'âge et le physique de l'actrice

7. Denitza BANTCHEVA et Roberto CHIESI, *Le film noir français – figures, mythologies, auteurs*, Editions de Grenelle, Paris, 2015, page 38.

8. Noël BURCH et Geneviève SELLIER, op. cit. page 331.

9. Thomas PILLARD, op. cit. page 93.

au moment du tournage ne permettent déjà plus d'interpréter des rôles de jeunes séductrices. Charles Ford relaye l'idée que Feyder a choisi le sujet de Pension Mimosas "*dans le seul but de fournir un beau rôle à Françoise Rosay*¹⁰." En revanche, il serait hasardeux de présenter l'intrigue de Pension Mimosas comme une dénonciation d'un quelconque matriarcat. L'attirance de Louise pour son fils et le drame qui en découle vient surtout montrer les désastres de l'amour, à l'image de Zabel, interprété par Michel Simon, lorsqu'il lâche

ZABEL: C'est une chose horrible d'être amoureux, comme Roméo, quand on a comme moi la tête de Barbe Bleue...

ou la tête d'une femme usée par la vie.

Sur le matriarcat, Bardèche et Brassilach voit même dans Pension Mimosas un hommage aux mères :

le cinéma nous a rarement montré un personnage humain et vivant aussi complexe que celui de l'héroïne [...] on retrouve chez Jacques Feyder ce qui avait déjà séduit dans Crainquebille, et qu'on pourrait nommer la difficulté des grands sentiments humains. [...] Il est difficile d'être une mère [...] de l'antagonisme entre la grandeur de la maternité et la petitesse des actes humains naît un tragique très fort. Dans certaines conditions, certains êtres, même d'un cœur pur, dégradent inévitablement ce qu'ils touchent¹¹.

tandis que Gili insiste sur le déséquilibre du couple que forme Louise et Gaston, en faisant le rapprochement avec les tenanciers du bar dans LE GRAND JEU :

Pour Pension Mimosas, Feyder garde l'idée du couple et remplace Vanel par Alerme, tirant le personnage du mari vers plus de bonhomie souriante. Il permet ainsi à Françoise Rosay de concentrer sur elle toute la dimension dramatique du film : l'époux n'est ici qu'un repoussoir de comédie, celui que l'on envoie chercher le docteur tandis que le filleul se meurt. Le résultat si probant, dans l'opposition entre un caractère de femme forte et celui d'un mari faible, sera reconduit avec la Kermesse héroïque¹².

Enfin, à travers le personnage de Nelly, interprété par Lise Delamare, on reconnaît sans équivoque la figure de la garce bête et cupide, dont "*sa fatalité est consubstantielle à une sexualité débordante dont elle est à la limite prisonnière*¹³." Adoptant un point de vue que certains qualifieront sans doute de mysogine, Feyder crée un personnage peu reluisant, ingrat et

10. Charles FORD, op. cit., page 56.

11. Marice BARDÈCHE et Robert BRASILLACH, op. cit., page 64.

12. Jean GILI, op. cit., page 164.

13. Noël BURCH et Geneviève SELLIER, op. cit., page 42.

volage. En effet, la jeune femme se lasse très vite d'une vie trop rangée à la pension. Après avoir rencontré une ancienne amie au bord d'une piscine, elle choisit de reprendre sa vie de femme entretenue. Sous couvert de relations avec des producteurs de cinéma et aidée par Louise qui facilite les mensonges pour provoquer la rupture du jeune couple, Nelly revient à son passé de *poule*. Quand Nelly veut quitter Les Mimosas parce qu'elle trouve la pension indigne de ses goûts de luxe, Pierre tente de la retenir en lui promettant d'aller s'installer dans un appartement à Juan les Pins. Quand enfin Louise, dépitée de voir s'éloigner Pierre, envoie un télégramme à Romani, le truand et ancien ami de Nelly, pour lui indiquer où se trouve la belle, celle-ci retourne avec lui à Paris.

4.4 Considérations finales

Avec PENSION MIMOSAS, nous pensons que Jacques Feyder offre à son public un film intrinsèquement réaliste poétique. Georges Sadoul n'a pas hésité à écrire que *“le film est devenu la source d'un courant du cinéma français, où s'inscrit bientôt Marcel Carné¹⁴.”* Dans un article consacré au film, Jean Gili situe Pension Mimosas dans l'œuvre de Feyder et dans l'histoire du cinéma :

Dans le contexte du courant réaliste français des années trente, tournant le dos à la mythologie coloniale ou à la fable à costumes, Pension Mimosas est sans doute le film le plus révélateur d'une œuvre dans laquelle on trouve aussi Crainquebille, Thérèse Raquin ou Les Gens du voyage. Les néoréalistes italiens ne s'y sont pas trompés qui ont souvent rangé le film Pension Mimosas parmi leurs sources d'inspiration aux côtés de certaines œuvres de Jean Renoir ou évidemment de Marcel Carné qui était l'assistant de Feyder dans ces années là et qui a souvent reconnu sa dette à l'égard de l'auteur des Nouveaux Messieurs¹⁵.

On notera, non sans ironie que dans l'hôtel où il loge à Paris, Pierre est connu sous le surnom de “Baccara”, soit le nom d'un jeu de cartes surtout présent dans les casinos. Son père adoptif est instructeur auprès des croupiers d'un casino de la Côte d'Azur et sa petite amie Nelly est la compagne d'un patron de salle de jeux, près de la Place de l'Etoile à Paris. Les signes ne trompent pas. Pour Feyder, la vie est un grand jeu, mais les perdants sont connus à l'avance. Lorsque Pierre, grâce à ses parents adoptifs (de véritables bienfaiteurs), trouve un travail dans un garage de Nice lui permettant de se *ranger*, il déchoit rapidement, et vole son employeur. Nelly se voit proposer un rôle dans la pension de famille, mais retourne rapidement dans ses travers de femme entretenue. Comme dans le mythe d'Œdipe, le malheur trouve

14. Georges SADOUL, op. cit., page 69.

15. Jean GILI, op. cit., page 157.

aussi son origine dans une sorte d’aveuglement, puisque Pierre ne voit pas que Nelly n’est pas fiable ou refuse de voir :

PIERRE: J’ose pas demander d’où elle vient... je fais le compte de sa vie, je fais semblant de croire à ses histoires

ni que Louise l’aime d’un amour coupable.

Le sort est encore plus cruel pour cette dernière :

Louise aime Pierre d’un amour impossible puisque son attachement, né comme un substitut d’amour maternel, s’est transformé en amour tout court et en passion destructrice impossible à assouvir. Dans cet amour aux résonances faussement œdipiennes, sorte de démon de midi d’une femme sexuellement frustrée – une intrusion dans la chambre du couple montre que les Noblet dorment dans des lits séparés –, Louise profite de sa position de marraine pour trouver un alibi qui lui permette de dissimuler sous les dehors de la tendresse ses élans amoureux : elle s’aveugle elle-même sur la véritable nature de ses sentiments. En retour, Pierre n’est pas non plus d’une grande lucidité dans ses rapports avec sa protectrice. Ayant besoin de celle-ci, notamment pour l’argent qu’il lui soutire ou pour l’aide qu’elle lui apporte dans ses relations avec Nelly, il se prête au jeu et par certaines de ses attitudes joue au jeune homme flatté par les attentions de sa marraine. Pierre conduit une partie dangereuse et le baiser final fait éclater au grand jour une irresponsabilité comportementale qui n’est pas seulement celle de Louise. Personnage ambigu que le destin avait éloigné, le retour de Pierre à la pension Mimosas est porteur du drame¹⁶.

En aimant Pierre d’un amour interdit, Louise entraîne son fils adoptif vers l’abîme, même si les antécédents du père du jeune homme, ses fréquentations, son attirance pour les cocottes laissent peu de doute sur ses chances de succès dans la vie. Dans le réalisme poétique, la tragédie frappe les *médiocres*. Leur fin dramatique fait oublier la petitesse de leur condition.

Le talent de Feyder permet cependant d’éviter le mélo poussif car selon Jean Gili

le scénario trouve son énergie dans la justesse des situations, la finesse aussi des dialogues de Charles Spaak, l’analyse délicate des rapports entre les personnages sur le fil du rasoir entre les situations convenues et les subtilités rares de caractères décrits dans toute leur complexité. [...] Pension Mimosas est un film en creux dans lequel Feyder trouve une sorte de finesse “classique” dégagée de tout pathos : le drame se noue et se dénoue comme dans une épure. Ce chef-d’œuvre d’analyse psychologique

16. Jean GILI, op. cit. page 161.

ne laisse rien au hasard, aussi bien dans la précision du scénario que dans la minutie des décors ou le jeu contenu des comédiens¹⁷.

Nous devons convenir sans détour que Feyder permet par son talent de conter une histoire sordide sans pour autant l'être lui-même.

17. Ibid.

Conclusions

Notre exploration en réalisme poétique nous a permis d'identifier ses éléments constitutifs, ses influences et ses complémentarités avec d'autres cinémas de son époque. Comme nous l'espérions, le réalisme poétique n'est plus pour nous un *objet cinématographique non identifié*, malgré les difficultés des critiques et théoriciens du cinéma à délivrer une définition qui fasse l'unanimité. Par défaut, et en rassemblant les informations les plus significatives collectées durant nos recherches bibliographiques et filmographiques, nous avons construit notre opinion relative au réalisme poétique. Apparu au seuil des années trente, il est intrinsèquement lié à l'apparition du parlant, ce qui se traduit notamment par l'influence que la littérature exerce sur lui, à travers ses scénaristes et dialoguistes, qui sont des écrivains et poètes. Il est également marqué de l'empreinte de techniciens (son, lumière, décor) influencés ou directement issus du milieu cinématographique d'Europe centrale et de l'est (y compris allemand) des années vingt, ce qui peut justifier un lointain apparentement avec l'expressionnisme allemand. Sur le plan de la trame des films réalistes poétiques, nous avons pu vérifier que sont traités, sur un mode pessimiste, la rencontre de gens ordinaires avec la tragédie. Cette tragédie que les conditions modestes, voire *médiocres* des protagonistes (déserteurs, prostituées, petits escrocs) semblent décupler en noirceur. Lorsque l'action est située Outre-Mer ou simplement dans un environnement portuaire, c'est pour mieux souligner le désir d'évasion et la fatalité de l'enfermement.

Sur Jacques Feyder, nous avons eu plaisir à reconnaître la place prépondérante de ses films dans le cinéma français des années vingt et trente. Son cinéma muet a été le terreau de ses films parlants et *LE GRAND JEU*, ainsi que *PENSION MIMOSAS*, les fleurs les plus remarquables de son œuvre protéiforme, et les plus emblématiques du réalisme poétique naissant.

Cependant, le cinéaste d'origine belge échappe aux classifications et aux théories. De lui-même, il a écrit que tout au long de sa carrière,

il a travaillé sans arrière-pensée, sans méditation de l'origine, de l'essence et des buts que se propose l'art qu'il exerce ; Il a toujours résolu, au fur et à mesure, les problèmes où l'engageait chacune de ses œuvres ; il n'a pas cherché les lois générales qui

commandent la création¹⁸.

Parlant de son métier, Feyder s'est peu complu dans les postures prétentieuses, préférant la modeste étiquette d'ouvrier ou d'artisan :

Je suis un ouvrier, un de ceux de la première heure, de ceux que les problèmes de la technique, que la fabrication du vocabulaire visuel, que les nécessités urgentes du perfectionnement de l'outil ont obsédé. [...] Je suis un artisan dans le sens plein du mot, à la fois honorable et limité¹⁹.

Par conséquent, nous jugerions maladroit de faire de Jacques Feyder un théoricien du réalisme poétique, même s'il en est un précurseur, peut-être malgré lui. En effet, les deux films que nous avons analysés plus profondément marquent pour l'éternité le cinéma des années 1930. LE GRAND JEU annonce le tragique exotique de LA BANDÉRA et de PÉPÉ LE MOKO de Duvivier ; PENSION MIMOSAS nous prépare au drames de QUAI DES BRUMES et de LE JOUR SE LÈVE de Carné. Son influence sur ce dernier est prépondérante puisque Marcel Carné a été son assistant jusqu'en 1935.

Ce qui domine chez Feyder est assurément l'attachement au *réalisme*. A ce sujet, son biographe Victor Bachy, citant l'illustre décorateur Meerson, confirme nos observations, repérées dès ses premières œuvres : "*Feyder est un maître qui a su ramener le cinéma français dans la saine tradition du réalisme*"²⁰."

Jean Grémillion, réalisateur de Gueule d'Amour, décrit en ces termes l'œuvre de Feyder :

Réalisme, serait-on tenté de dire immédiatement. Et réalisme psychologique pour commencer. D'un bout à l'autre de cette œuvre se rencontre le goût de la vérité psychologique. Il me semble que le souci des vies individuelles, des plus secrètes pensées des personnes, se retrouve constamment, dans le refus de simplifier, de schématiser, de grossir. La finesse de l'analyse, la subtilité de la peinture de sentiments fort complexes, ceux de Thérèse Raquin, de la mère de Pension Mimosas, tendent visiblement à s'inscrire dans une conception très précise de la réalité des choses. Mais aussi réalisme même de la mise en forme. Et cette remarque paraîtra plus surprenante. On pourrait, bien facilement, partant même de déclarations quasi-sarcastiques de Feyder lui-même, n'attribuer à toute son œuvre qu'un souci purement formel de perfection plastique au mépris de toute intensité dramatique, bref ne trouver dans chacun de ses films que le goût de "la belle image" [...] Thérèse Raquin, le Grand Jeu, Pension Mimosas, où le sujet lui-même est toujours la lutte des forces antagonistes

18. Jacques FEYDER, op. cit., page 7.

19. Op. cit, page 10.

20. Victor BACHY, op. cit., page 453.

de l'homme et du destin, où se fait sentir avec une force particulière l'atrocité des contradictions insurmontables qui déchirent les êtres, s'inscrivent directement dans la grande tradition tragique française. La dégradation nécessaire, inéluctable dans des conditions données, des sentiments, des passions, des volontés, voilà le ressort caché de presque toutes les grandes tragédies. On peut valablement penser que le cinéma est spécialement doué pour exprimer cette grandeur tragique. Jacques Feyder, pour sa part, a fait mieux que de le penser. Réalisme fondamental, sens du tragique, voici les caractères les plus évidents de cette œuvre, qui tient dès maintenant une grande place dans le patrimoine intellectuel français²¹.

Cette analyse en guise d'éloge ne doit cependant pas nous enfermer dans des raisonnements trop faciles qui consisteraient à rattacher abruptement toute la filmographie de Jacques Feyder des années trente au réalisme poétique. Nous avons consacré beaucoup de temps à identifier ce genre, ce n'est pas pour galvauder nos conclusions.

Ainsi le film le plus connu de Jacques Feyder, *LA KERMESE HÉROÏQUE* doit-il est rangé dans la catégorie du film réaliste poétique ? La fiche technique de ce film tourné en 1935 nous y encourage (scénario et dialogue de Spaak, décor de Meerson et Trauner, Carné comme assistant à la réalisation) et pourtant... Nous voyons mal comment le récit d'une petite ville flamande du XVII^e siècle se préparant à fêter sa kermesse et prise de panique à l'annonce de l'arrivée des Espagnols peut se rapprocher de notre définition du réalisme poétique. Certes, le scénario met en scène des hommes lâches (le Bourgmestre de la ville se fait passer pour mort tandis que son épouse se fait courtiser par un aristocrate ibère et les troupes espagnoles n'ont en réalité aucune intention belliqueuse), mais s'agit-il d'une critique de la masculinité telle qu'on la retrouve dans *LE GRAND JEU* ou dans *PENSION MIMOSAS* ? Il nous semble que *LA KERMESE HÉROÏQUE*, dont la fin est douce-amère mais certainement pas tragique (les Espagnols quittent pacifiquement la ville sous les acclamations de sa population) est bien plus une farce satirique, servie dans un écrin exceptionnel (les décors d'une cité flamande reconstituée) et magnifiée par une image qui rappellent les tableaux des grands maîtres flamands. Selon nous, un tel film n'est pas réaliste poétique, ce qu'il faut marteler au moins pour deux raisons : donner du sens à une définition du réalisme poétique, qui n'est pas une formule *attrape-tout*, et surtout attribuer à Jacques Feyder les lauriers qu'il mérite en tant que grand cinéaste du vingtième siècle, précurseur du réalisme poétique, certes, mais également artisan d'une œuvre originale et non enfermée dans un seul genre.

21. Jean GILLI et Michel MARIE, op. cit, page 78.

Références

- B. ALAVOINE : Le Quai des Brumes. Mac Orlan entre Carné et Simonon. *Roman 20-50*, 1(47):49-58, 2009. URL <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-1-page-49.htm>.
- F. ALBERA : Trois "Intrigues" de Georges Sadoul. *Cinémas*, 21(2-3):48-85, 2011. URL <https://doi.org/10.7202/1005584ar>.
- D. BANTCHEVA et R. CHIESI : *Le Film Noir Français - Figures, Mythologies, Auteurs*. De Grenelle, Paris, 2015.
- M. BARDÈCHE et R. BRASILLACH : *Histoire du Cinéma - Tome 1 : Le Muet*. Les Sept Couleurs, Paris, 1964a.
- M. BARDÈCHE et R. BRASILLACH : *Histoire du Cinéma - Tome 2 : Le Parlant*. Les Sept Couleurs, Paris, 1964b.
- N. BURCH et G. SELLIER : *La Drôle de Guerre des Sexes du Cinéma Français : 1930 - 1956*. Armand Colin, Paris, 2005.
- M. CARNÉ : Quand le Cinéma Descendra-t'il dans la Rue ? *Cinémagazine*, 1933. URL <https://www.marcel-carne.com/carne-et-la-presse/articles-ecrits-par-marcel-carne>
- R. CHIRAT : *Le Cinéma Français des Années 30*. Collection Bibliothèque du Cinéma. Hatier, Rennes, 1983.
- B. CHÉRON : La Représentation du Héros Militaire Dans le Cinéma Français : Actes et Modèles héroïques dans le Cinéma de Pierre Schoendoerffer. In C. D'ABZAC-EPEZY et J. MARTINANT DE PRÉNEUF, éditeurs : *Héros militaire, culture et société (XIXe-XXe siècles)*. Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2012. URL <http://books.openedition.org/irhis/255>.
- A.-P. COMOR : Les Plaisirs des Légionnaires au Temps des Colonies : l'Alcool et les Femmes. *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains*, 2(222):33-42, 2006. URL <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflitscontemporains-2006-2-page-33.htm>.

- N. HERPE : Le drôle d'Expressionnisme du Cinéma Français. In J. AUMONT et B. BENOLIEL, éditeurs : *Le Cinéma Expressionniste Allemand. De Caligari à Tim Burton*. PUR, 2008.
- J.-P. JEANCOLAS : *Le Cinéma des Français – 15 ans d'Années Trente (1929-1934)*. Editions Nouveau Monde, Paris, 2005.
- J.-P. JEANCOLAS : *Histoire du Cinéma Français (4ème édition augmentée et actualisée par Michel Marie)*. Armand Colin, Paris, 2019.
- M. KERN : “L'Amour du Peuple” Esthétique Populiste et Imaginaire du Populaire dans la Culture Française de l'Entre-Deux-Guerres. Thèse de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2019.
- C. LESUR : “Atmosphère, Atmosphère...” à la Recherche d'une Esthétique du Réalisme Poétique et d'un Possible Héritage. Mémoire de D.E.A., ENS-Louis Lumière, Noisy-le-Grand, 2015.
- R. MARTIN : French Poetic Realism and American Noir : “It's always too late”. *Linguæ*, 2:13–27, 2017. URL <https://doi.org/10.7358/ling-2017-002-mart>.
- B. MCCANN : *Set Design, Spatial Configurations and the Architectonics of 1930s French Poetic Realist Cinema*. Thèse de doctorat, University of Bristol, U.K., 2002. URL <https://research-information.bris.ac.uk/ws/portalfiles/portal/34488336/272051.pdf>.
- P. PALLIN et D. ZORNIOTTI : *Une Histoire du Cinéma Français – 1930-1939*. LettMotif, La Madeleine, 2020.
- T. PILLARD : *Marcel Carné – Le Quai des Brumes*. Vendémiaire, Paris, 2019.
- R. PRÉDAL : *Le cinéma et la Crise de 29*. Editions du Cerf, Paris, 2010.
- G. SADOUL : *Le Cinéma Français 1890-1962*. Flammarion, Paris, 1962.
- S. TAMBA : Propos sur le Cinéma Colonial en tant que Genre Populaire. *L'Harmattan “L'Homme & la Société”*, 4(154):93–108, 2004. URL <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2004-4-page-93.htm>.
- G. VINCENTEAU : Le Grand Jeu. In PATHÉ, éditeur : *Livret accompagnant le DVD du film*, 2010.
- C. VIVIANI : Julien Duvivier entre Paris et Hollywood : le Cheminement des Images. *Revue Française d'Etudes Américaines*, 1(115):121–136, 2008. URL <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaaines-2008-1-page-121.htm>.
- A. WEBER : *La Bataille du Film – 1933-1945. Le Cinéma Français, entre Allégeance et Résistance*. Ramsay, Paris, 2007.

Sur Jacques Feyder

Jacques Feyder. In J.A. GILI et M. MARIE, éditeurs : *Numéro Hors Série, 1895, Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma*, Paris, Octobre 1998.

V. BACHY : Anthologie du Cinéma : Jacques Feyder. In J. CHARRIÈRE, éditeur : *Supplément à l'Avant-Scène du Cinéma*, numéro 63, pages 411–464, Paris, Octobre 1966.

J. FEYDER et F. ROSAY : *Le Cinéma notre Métier*. Albert Skira, Genève, 1944.

C. FORD : *Jacques Feyder*. Seghers, Paris, 1973.

Filmographie

M. CARNÉ (réalisateur) : *Quai des Brumes*. 1938. Ciné-Alliance, DVD.

M. CARNÉ (réalisateur) : *Le Jour se Lève*. 1939. Productions Sigma, DVD.

J. DUVIVIER (réalisateur) : *La Bandera*. 1935. Société Nouvelle de Cinématographie, DVD.

J. DUVIVIER (réalisateur) : *La Belle Equipe*. 1936. Ciné Arys Production, DVD.

J. DUVIVIER (réalisateur) : *Pépé le Moko*. 1937. MM.Hakim et Paris Film, DVD.

J. FEYDER (réalisateur) : *L'Atlantide*. 1921. International et Commercial de la Cinématographie (Thalman), DVD.

J. FEYDER (réalisateur) : *Crainquebille*. 1922. Fims A. Legrand, DVD.

J. FEYDER (réalisateur) : *Visages d'Enfants*. 1923. Mundus-Film, Société Zoubaloff & Porchet et Société des Grands Films Indépendants, DVD.

J. FEYDER (réalisateur) : *Le Grand Jeu*. 1934. Films de France, DVD.

J. FEYDER (réalisateur) : *La Kermesse Héroïque*. 1935. Société des Films Sonores Tobis, DVD.

J. FEYDER (réalisateur) : *Pension Mimosas*. 1935. Société des Films Sonores Tobis, DVD.

J. RENOIR (réalisateur) : *Le Crime de Monsieur Lange*. 1936. Films Obéron, DVD.

J. RENOIR (réalisateur) : *La Bête Humaine*. 1938. MM.Hakim et Paris Film, DVD.

J. RENOIR (réalisateur) : *La Règle du Jeu*. 1939. Nouvelle Edition Française, DVD.